BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

SUMARIO

Nota del Director

ESTUDIO

SERÉS, Guillermo. *Sobre la disputada autoría de la* Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España.

ARTÍCULOS

BIAGGINI, Olivier. *Urraca, la Virgen y el Libro: sobre la lista de los nombres de la alcahueta en el* Libro de Buen Amor. – PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. *Ecos festivos en* La vega del Parnaso, *de Lope de Vega:* Versos de fiesta del palacio nuevo. – GÓMEZ, Jesús. *El conceptismo del diálogo entre* El Discreto *y* El Criticón. – VALENTINETTI MENDI, Angélica. *Edición crítica de la versión de Menéndez Pelayo de* Los Sepulcros *de Ugo Foscolo*. – MARTÍN MORÁN, José Manuel. *Lo cursi en* El cuarto poder. – ROMARÍS PAIS, Andrés. *La generación del 27 en la poética y poesía de Luis Felipe Vivanco.*

DOCUMENTOS

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando y RÁBADE VILLAR, María do Cebreiro. *"Tipos de Galicia. El cadista", de Antonio Neira de Mosquera*. BONET, Laureano. *Clarín y Carlyle*. *El prólogo olvidado a* Los Héroes. – SELVA ROCA DE TOGORES, Enrique. *Epistolario de Ernesto Giménez Caballero a Miguel de Unamuno.*

BIBLIOGRAFÍA

LANZ, Juan José. *Con Nueva York al fondo, todavía*. – RAMAJO CAÑO, Antonio. *Las* Églogas pastoriles *de Pedro de Padilla en la tradición bucólica: un diálogo con Soledad Pérez-Abadín.* Reseñas bibliográficas.

NECROLÓGICAS

Cristóbal Cuevas - Brian Dendle – Nigel Glendinning – José Simón Díaz.

CRÓNICA

BOLADO, Gerardo. *Ciriaco Morón Arroyo, XXVII Premio Internacional Menéndez Pelayo*. – MORÓN ARROYO, Ciriaco. *Tres visiones de Cervantes: Menéndez Pelayo, Ortega y Gasset, Américo Castro.* – GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. *El dolor y la melancolía en la Literatura.*

RESÚMENES

Año LXXXIX Enero-Diciembre 2013

SANTANDER

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

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 Fernández, 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

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

Depósito Legal: SA-159-2014
ISSN 006-1646
Imprime: Gráficas Calima, S.A.

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

CONSEJO EDITORIAL

Irene 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). 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). 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). 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). Rogelio Reyes Cano (Universidad de Sevilla). Francisco Rico (Universidad Autónoma de Barcelona). Leonardo Romero Tobar (Universidad de Zaragoza). 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

Biaggini, Olivier. *Urraca, la Virgen y el Libro: sobre la lista de los nombres de la alcahueta en el* Libro de Buen Amor. 65-86.

Bolado, Gerardo. *Ciriaco Morón Arroyo, XXVII Premio Internacional Menéndez Pelayo. Ceremonia de Entrega.* 439-440.

Bonet, Laureano. *Clarín y Carlyle. El prólogo olvidado a* Los Héroes. 217-262

Cabo Aseguinolaza, Fernando y Rábade Villar, María do Cebreiro. *Tipos de Galicia. El cadista, de Antonio Neira de Mosquera*. 199-216

Deacon, Philip. *Nigel Glendinning (1929 - 2013).* 427-432.

García Castañeda, Salvador. *Brian John Dendle (Oxford, 30 de marzo de 1936-Lexington, Kentucky, 3 de septiembre de 2013).* 425-426.

Gutiérrez Sebastián, Raquel. *El dolor y la melancolía en la Literatura*. 461-462.

Gómez, Jesús. *El conceptismo del diálogo entre* El Discreto *y* El Criticón. 107-126.

Gómez Yebra, Antonio A. *Cristóbal Cuevas, eminente filólogo.* 421-424.

González Herrán, José Manuel. *Nota del Director.* 11-12.

Lanz, Juan José. *Con Nueva York al fondo, todavía*. 285-290.

Martín Morán, José Manuel. *Lo cursi en* El cuarto poder. 153-173.

Morón Arroyo, Ciriaco. *Tres visiones de Cervantes: Menéndez Pelayo, Ortega y Gasset, Américo Castro.* 441-459.

Pedraza Jiménez, Felipe B. *Ecos festivos en* La vega del Parnaso, *de Lope de Vega:* Versos de fiesta del palacio nuevo. 87-106.

Ramajo Caño, Antonio. *Las* Églogas pastoriles *de Pedro de Padilla en la tradición bucólica: un diálogo con Soledad Pérez-Abadín.* 291-302.

Reyes Gómez, Fermín de los. *José Simón Díaz, pilar de la bibliografía española.* 433-436.

Romarís Pais, Andrés. *La generación del 27 en la poética y poesía de Luis Felipe Vivanco*. 175-195.

Selva Roca de Togores, Enrique. *Epistolario de Ernesto Giménez Caballero a Miguel de Unamuno*. 263-282.

Serés, Guillermo. *Sobre la disputada autoría de la* Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España. 15-61.

Valentinetti Mendi, Angélica. *Edición crítica de la versión de Menéndez Pelayo de* Los Sepulcros *de Ugo Foscolo*. 127-152.

Bibliografía. Anxo Abuín González. *El teatro en el cine. Estudio de una relación intermedial*, por José Antonio Pérez Bowie (303). Mateo Alemán. *Guzmán de Alfarache*. Edición, estudio y notas de Luis Gómez Canseco, por Rosa Navarro Durán (306). Sandra T. Álvarez Ledo, *La obra poética de Ferrán Manuel de Lando*, por Ana M. Rodado Ruiz (309). Irene Andres-Suárez, ed. *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*, por José Ramón González (312). María de los Ángeles Ayala y Javier Ramos Altamira. *Rafael Altamira, José Lázaro Galdiano y* La España Moderna *(1889-1905)*, por Borja Rodríguez Gutiérrez (313). Ana Isabel Ballesteros Dorado, *Manuel Bretón de los Herreros: Más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*, por Miguel Ángel Muro (315). Alda Blanco. *Cultura y conciencia imperial en la España del siglo XIX*, por José Manuel López de Abiada (317). Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez (eds.). *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613 -1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*, por Laura Hernández González (321). Ernesto Cardenal. *Hidrógeno enamorado*. Edición e introducción de María Ángeles Pérez López, por Selena Millares (324). Miguel de Cervantes, *Entremeses*. Edición, estudio y notas de Alfredo Baras Escolá, por José Montero Reguera (336). Antonio Chas Aguión. *Categorías poéticas minoritarias en el cancionero castellano del siglo XV*, por Michel García (331). Anthony H. Clarke y Trevor J. Dadson, *La España del siglo XIX vista por dos inglesas: Lady Holland y la novelista George Eliot (1802-1804 y 1867)*. Introducción y notas de Anthony H. Clarke y Trevor J. Dadson, por Salvador García Castañeda (332).Rosa Fernández Lera y Andrés del Rey Sayagués, *De re bibliographica. Menéndez Pelayo y su biblioteca*; Enrique Menéndez Pelayo. *Epistolario*, por Salvador García Castañeda (336). Antonio J. Gil González. *Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*, por Benoît Mitaine (342). Antonio Gil y Zárate. *Carlos II el Hechizado*. Edición, introducción y notas a cargo de Montserrat Ribao Pereira, por Borja Rodríguez Gutiérrez (345). José Ramón González (ed.) *Pensar por lo breve. Aforística española de entresiglos. Antología (1980-2012)*, por Al-

fredo Saldaña (347). Raquel Gutiérrez Sebastián *et al*. *Literatura e imagen: la "Biblioteca Arte y Letras"*, por Jean-François Botrel (352). Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.). *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*, por Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo (354). Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.). *Individuo y sociedad en la literatura del XIX*, por Carmén Servén Díaz (360). Amparo de Juan Bolufer. *La voz pública de Valle-Inclán: Documentos (Entrevistas y cartas abiertas de firma conjunta)*, por Cecilio Alonso (362). José Jurado Morales. *Las razones éticas del realismo.* Revista Española *(1953-1954) en la literatura del medio siglo*, por Hipólito Esteban Soler (367). Rosario Mascato Rey. *Valle-Inclán lusófilo: documentos (1900-1936)*, por António Apolinário Lourenço (374). Enrique Menéndez Pelayo. *Obras completas*, edición de Mario Crespo López y Jaime Cuesta Serrano, por José Manuel Cabrales Arteaga (376). Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, edición, estudio y notas de Blanca Oteiza, por Francisco Florit Durán (379). Silvia Monti y Paola Bellomi (eds.). *Scene di vita. L'impegno civile nel teatro spagnolo contemporaneo*, por José Antonio Pérez Bowie (381). José Ricardo Morales. *Obras completas. 2. Ensayos*. Edición, prólogo y notas de Manuel Aznar Soler, por Teodosio Fernández (384). Rosa Navarro Durán. *Gerardo Diego y la "Fábula de Alfeo y Aretusa" de Pedro Soto de Rojas*, por Felipe B. Pedraza Jiménez (388). *Pícaros, ninfas y rufianes: La vida airada en el Siglo de Oro*, por Germán Vega García-Luengos (390). Emilia Pardo Bazán, *Cuentos dispersos, I (1865-1910) y II (1911-1921), Obras completas, Tomos XI y XII*, ed. José Manuel González Herrán, por Joyce Tolliver (394). José María Paz Gago, *La revolución espectacular. El teatro de Valle-Inclán en la escena mundial*, por Anxo Abuín (396). Ermitas Penas. *La tercera serie de los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós: Quijotismo y Romanticismo*, por Borja Rodríguez Gutiérrez (397). Nieves Pujalte Castelló. *Lo valenciano visto por los viajeros de los siglos XVIII y XIX*, por Antonio Bentivegna (402). Alberto Romero Ferrer (coord.) *Episodios nacionales. Cádiz*. Edición, Estudios y Guías de Lectura, por Dolores Troncoso (404). Alberto Romero Ferrer, *Escribir 1812. Memoria histórica y literatura. De Jovellanos a Pérez Reverte*, por Salvador García Castañeda (406). José Carlos Rovira y Eva Valero Juan (eds.), *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*, por Virginia Gil Amate (410). Dolores Thion Soriano-Mollá (coord.). *El Costumbrismo, nuevas luces*, por Ana L. Baquero Escudero (413). Guillermo de Torre. *De la aventura al orden*. Selección y prólogo: Domingo Ródenas de Moya, por Weselina Gacinska (416).

NOTA DEL DIRECTOR

Tras el extraordinario y doble esfuerzo que supuso, tanto para quienes preparamos el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* como para quien sufraga los gastos de su impresión y distribución –la RSMP–, la publicación en el año 2012 de dos gruesos volúmenes (el LXXXVIII, 1, monográfico dedicado a Marcelino Menéndez Pelayo historiador y crítico de la Literatura española, y el LXXXVIII, 2, de carácter misceláneo), parece lógico que este volumen LXXXIX, correspondiente a 2013, acuse las consecuencias de tal esfuerzo. Ello explica que, sin que falte ninguna de las secciones habituales en nuestra revista, y sin desatender tampoco las diferentes épocas de nuestra historia literaria, el número de artículos y de reseñas sea algo menor, de modo que frente a las aproximadamente 520 y 630 páginas de aquellos dos volúmenes, este no llega a las 480.

Pero si es menor en extensión, no lo es en la importancia y calidad de los trabajos aquí reunidos, que mantienen el rigor y prestigio acumulados en sus casi noventa años de existencia por una revista que ha alcanzado universal reconocimiento y estima entre las publicaciones académicas "de referencia" en el campo de la Historia y Crítica de las Literaturas Hispánicas.

Abre estas páginas un extenso y fundamental estudio, que firma el autor de la más reciente y solvente edición crítica de la *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, y que aborda la cuestión de su autoría, puesta en discusión por investigaciones recientes. La sección de artículos recoge uno dedicado a la literatura medieval española, sobre el *Libro de Buen Amor*; de las letras de los siglos de oro se ocupan otros dos artículos: uno, sobre *La vega del Parnaso*, de Lope; otro, sobre dos obras de Gracián: *El* Discreto y *El Criticón*; siguen dos artículos que tratan temas literarios del XIX: Menéndez Pelayo como traductor de *I Sepolcri*, de Ugo Foscolo; y la novela de Palacio Valdés *El cuarto poder*; finalmente, cierra esta sección un trabajo que aborda un aspecto de la poesía del siglo XX: la generación del 27 en Luis Felipe Vivanco.

La sección de documentos, dedicada al rescate, estudio y edición de textos inéditos u olvidados, recupera aquí un artículo costumbrista del romántico compostelano Antonio Neira de Mosquera (1843), el prólogo de Leopoldo Alas para la traducción española de *Los Héroes*, de Carlyle (1893), y trece cartas de Ernesto Giménez Caballero a Miguel de Unamuno (1923-1936).

La sección bibliográfica se abre con dos artículos-reseñas: el primero de ellos se ocupa de un reciente estudio sobre la poesía bucólica de Pedro de Padilla; el segundo, a partir de una monografía y una antología del mismo autor, aborda la presencia de Nueva York como tema de nuestra poesía contemporánea. Siguen treinta y cinco reseñas, que pasan revista crítica a monografías, volúmenes colectivos y ediciones de textos literarios españoles e hispanoamericanos de todas las épocas: Ferrán Manuel de Lando, Miguel de

Cervantes, Tirso de Molina, Mateo Alemán, Pedro Soto de Rojas, la vida rufianesca en las letras de la Edad de Oro, novela corta y teatro en el barroco español, lo valenciano en los viajeros del XVIII y XIX, el impacto de los acontecimientos de 1812 en la literatura, viajeras inglesas por la España decimonónica, literatura e imagen en el siglo XIX, individuo y sociedad en la literatura decimonónica, la conciencia imperial en las letras españolas del XIX, Antonio Gil y Zárate, Bretón de los Herreros, Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Marcelino Menéndez Pelayo y su biblioteca, la obra y el epistolario de Enrique Menéndez Pelayo, Rafael Altamira y José Lázaro Galdiano, la literatura costumbrista en el XIX y en el XX, Valle-Inclán, el compromiso civil en el teatro español contemporáneo, Guillermo de Torre, José Ricardo Morales, Ernesto Cardenal, la tradición literaria latinoamericana, el teatro en el cine, la literatura aforística española en el XX, las relaciones entre novela, cine, comic y videojuego…

Fieles a nuestra costumbre de recordar y homenajear a los maestros del hispanismo que nos han dejado en 2013, publicamos las necrológicas de Cristóbal Cuevas, de Brian Dendle, de Nigel Glendinning y de José Simón Díaz; habrán de quedar para el volumen de 2014 las ya encargadas (pero aún no recibidas) sobre Carlos Blanco Aguinaga, Nigel Dennis, Francisco Márquez Villanueva, Martín de Riquer; y la de Elías Rivers, fallecido cuando ya está en prensa el presente volumen.

Cierra el volumen la sección "Crónica", que da cuenta de algunas actividades relevantes, organizadas o relacionadas con la RSMP: el ciclo de conferencias "Dolor y melancolía en la Literatura", y la entrega del Premio Internacional Menéndez Pelayo a nuestro compañero en la RSMP y miembro de los Consejo Editorial y de Redacción del *BBMP* Ciriaco Morón Arroyo; gracias a cuya generosidad podemos publicar en este volumen el texto de su discurso en aquel acto.

J. M. G. H.

ESTUDIO

Guillermo Serés
Sobre la disputada autoría de
la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXIX, 2013, 15-61

SOBRE LA DISPUTADA AUTORÍA DE LA *HISTORIA VERDADERA DE LA CONQUISTA DE LA NUEVA ESPAÑA*[1]

Justificación

Este artículo se escribe como respuesta al libro *Crónica de la eternidad*, de Christian Duverger (México, Taurus, enero de 2013), cuya tesis central es que el autor de la *Historia verdadera de la Nueva España* es Hernán Cortés, y no Bernal Díaz del Castillo. Como en España el libro se publicó meses más tarde, mi primer artículo (febrero de 2013) se refería a la entrevista de Luis Prados en *El País*.[2] Allí Duverger señalaba que pertenece "a una escuela de historiadores que fomenta la duda como método" y, para probar dicha pertenencia, aportaba un gran argumento para rebatir la autoría de Bernal:

> lo primero que me sorprendió es que Bernal abre su crónica diciendo "terminé de escribirla el 26 de febrero de 1568 en Santiago de Guatemala, sede de la Audiencia (de los Confines)…", cuando la Audiencia en esos años estaba ¡en Panamá! Nadie revisó eso, ¿por qué mis colegas no lo descubrieron?

En el citado artículo argumentaba yo en sentido contrario, señalando que la Audiencia volvió a Guatemala el 15 de enero 1568;[3] por eso, precisamente, puede Bernal entregar su obra y poco más tarde (el 26 de febrero) la

* Recibido: 21 de febrero de 2013. Aceptado: 31 de octubre de 2013.

[1] Este estudio se inscribe en el marco del proyecto de investigación "Crónicas y literaturas en América Colonial. La Biblioteca indiana como testimonio y como controversia" (FFI2011-25540).

[2] El texto de la entrevista es muy parecido al de *La Vanguardia* de México de 10 febrero (*http://www.vanguardia.com.mx/XStatic/vanguardia/template/nota.aspx?id=1480204*<) y de otros periódicos y suplementos que no cito por no abundar en lo obvio.

[3] Archivo General de Indias (de aquí en adelante, AGI), Guatemala, 394, l. 4, h. 417. El restablecimiento de la Audiencia se confirmó "definitivamente enviándose un sello por Real Cédula de 28 de junio de 1568" (Gómez Gómez 2008:229). Baste ver Suárez Fernández 1982:611.

fechó, albergando la esperanza de que se atendería por fin su petición. Cuando leí el libro buscando el dato, comprobé que Duverger lo conocía (2013*a*: 256, nota 1), pero señalaba que el presidente, Antonio González, se incorporó en 1570; ¡como si eso importase para el normal funcionamiento! Allí también documentaba yo la presencia de Bernal con una probanza de méritos del Archivo General de Indias (AGI), de 1539 (véase abajo) que nunca rebate o contradice Duverger en su respuesta a mi artículo en forma de "carta abierta a la Academia" (2013*b*),[4] donde me aconsejaba o recordaba "que debe prevalecer el espíritu crítico" y que "al pensar en detentar la verdad" me equivoco. Supongo que querrá decir "sustentar", porque el otro verbo significar 'retener ilegítimamente'. Tampoco dice ni una palabra de mi edición ni del descomunal aparato crítico (17.558 variantes) que la complementa, que se puede ver en la página web de la RAE (*http://www.bcrae.es*) y que demuestra las sucesivas fases de redacción, abajo resumidas. Supongo que no le interesa, porque, como veremos, la crítica textual, la ecdótica, la codicología, la historia del libro, la historia literaria… y en general las disciplinas que acompañan o complementan a la filología, o viceversa, son sistemáticamente ignoradas en su estudio, que, por otra parte y en honor a la verdad, está muy bien redactado.

En la polémica y controversia en torno a la supuesta autoría de Cortés se han visto implicados, en mayor o menor medida, historiadores (Aguilar Camín, Bennassar, Blanco, Chartier, Doménech, Duviols, León-Portilla, Martínez Baracs, Martínez Shaw, Mira Caballos, Navarro García, Hugh Thomas), filólogos (Delgado, García de León, Gil, Leonetti, Martínez Martínez, Rodilla, Townsend), periodistas (Calés, García Calero, Huerta, Lançon, Lorenci, Malamud, Méndez, Prados) e incluso escritores, como Alejandro Gándara; los incluyo en una bibliografía que he querido que sea lo más exhaustiva posible. Apoyan abiertamente la tesis de la autoría cortesiana Bennassar y Gándara; Martínez Baracs valora la aportación: cierta o falsa, señala, su conjetura no podrá eludirse; Aguilar Camín afirma que ha suscitado una duda razonable; al igual que Duviols, que destaca lo sugestivo del libro; Chartier no acaba de pronunciarse ("entre certain, probable et posible") y se fija especialmente en la cuestión tangencial de la disputa con Carlos V; también señala dudas razonables Calés. El resto de polemistas, incluidos, claro, todos los editores vivos, se oponen: algunos pocos dan relativa credibilidad a la primera parte, pero en ningún caso secundan la autoría de Cortés;[5] Hugh Thomas lo desmiente con

[4] En la que, por no citar, ni a mí por mi nombre: soy un desconcertado y mero "colaborador" (tres veces me etiqueta así) de la RAE, o sea, ni siquiera se da cuenta de que la colección la ampara la RAE, pero los editores somos ajenos a aquella magna institución.

[5] Ésa parece la tesis de Martínez Shaw 2013: "la única actitud razonable es tener en cuenta ahora las documentadas dudas suscitadas por Christian Duverger para promover aproximaciones cada vez más rigurosas a la vida y obra del autor", habida cuenta de que "la biografía de Bernal Díaz del Castillo ofrecen algunos aspectos oscuros, pero tan solo los

vehemencia. En el estupendo monográfico de la revista *Nexos*, donde también figuran unas amables palabras de don Miguel León-Portilla citando elogiosamente al que suscribe, sólo hay dos colaboraciones dubitativas o de apoyo parcial: la citada de Aguilar Camín (con la entrevista del mismo con Mauleón) y la de Moreno Toscano. También me consta que se han opuesto abiertamente Leonetti y Rodilla, en sendos artículos en prensa, Mira Caballos en su blog, y Ángel Delgado y Guy Rozat, de la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México,[6] en sendas comunicaciones privadas.

Más abajo me centro en el libro, pero antes quisiera considerar la posterior respuesta de Duverger (2013*c*) a la invitación de la citada revista *Nexos*, donde polemiza con la mayoría de colegas de varios campos y disciplinas, so pretexto de que todos los estudiosos (una categoría de la que, como he dicho, parece excluir a los filólogos y alrededores) son unos nostálgicos y rancios representantes de una "historiografía monolítica y fosilizada". No ha podido dejar citar, por otra parte, lo de siempre: la inveterada y omnipresente leyenda negra ("¿cuántos años más tendremos que seguir repitiendo la 'leyenda negra' forjada en el siglo XIX?"), que vale para un roto y un descosido, para hablar de cualquier aspecto de la cultura española y que, ¡pobres de nosotros!, nos estigmatiza para siempre. Ellos, en cambio, son representantes de la escuela de la duda, cartesianos desde la cuna. También cree que, si hubiese atribuido la *Historia verdadera* a otro que no fuera Cortés (cuya pésima consideración entre los indigenistas sigue vigente), habría sido defendido mayoritariamente, pero viene a decir que hay un cierto sectarismo anticortesiano entre los estudiosos mexicanos, indigenistas o no, y en general hispanohablantes. Insisto en este aspecto porque para Duverger su formación y método de estudio, por el mero hecho de basarse en la interdisciplinariedad,

---

mismos que tantos otros personajes relevantes de la época (pongamos solo el caso de Cristóbal Colón como ejemplo) y solo los mismos que tantas obras cuyos avatares han constituido un quebradero de cabeza para los especialistas". Por lo mismo, "tampoco resulta convincente la defensa a ultranza de la autoría de Hernán Cortés. La crítica documental y la crítica textual aportan muchos elementos para el escepticismo… Y desde luego solo una evidencia irrefutable podría convencernos de que, tras haber redactado las espléndidas segunda y tercera *Cartas de relación* y tras haber encargado a Francisco López de Gómara una segunda versión de la conquista de México necesitara vestirse de militar sin graduación para escribir una tercera narración de los hechos". Navarro García (en Sánchez-Moliní 2013) recuerda que Sáenz de Santamaría ya señaló que Bernal "cometió algún tipo de fraude para atribuirse el escrito y hacer méritos para reivindicar algún tipo de recompensa al rey", pero a continuación señala que "ahora, afirmar que Cortés fue el autor es algo que todavía está por demostrar". Doménech 2013, en fin, señala que "no debería ser tomada en vano" la propuesta, pero reconociendo la autoría cortesiana se basa en conjeturas, "sin pruebas fehacientes" (p. 13).

[6] Que, además, ha organizado un coloquio específico: *Miradas historiográficas actuales sobre la conquista americana. El revisionismo en la obra de Christian Duverger*, ENAH (Seminario Semántica de la Conquista), 29 y 30 de octubre de 2013. Con la participación de Miguel Ángel Adame, Enrique Atilano, Guadalupe Cuamatzin, Bernard Grunberg, Nora Jiménez

fuera una garantía de rigor: "el encuentro de la historia con la antropología, la economía, la demografía, la geografía, la sociología, generó un mestizaje metodológico que indujo una gran apertura de los campos de estudio" (2013*c*). Pero, que se sepa, la obra de Bernal es "avant tout" un texto, o sea, un objeto de estudio, prioritariamente, de la filología, que se puede complementar con cuantas disciplinas se quieran.

Crónica de la eternidad

Esa desconsideración de los métodos de la filología y otras disciplinas afines y contiguas arriba citadas le lleva a errar el tiro desde el principio del libro: en el orden de aparición de las dos ediciones del impreso, que es otro argumento del que se sirve, supuestamente, para apuntalar su tesis con la portada de los respectivos impresos:

> habrá dos ediciones publicadas una tras otra. La segunda incluye un capítulo adicional y un frontispicio más cuidado. […] Pero la gran diferencia entre las dos está en otra parte: el frontispicio grabado borra toda fecha de publicación. No es un error. El libro impreso escapa ahora a la influencia del calendario. Se hace atemporal para entrar en la leyenda. A partir de ahora, la *Historia verdadera* es una crónica de eternidad. (Duverger 2013*a*:34)

Pero se equivoca, porque la segunda, la de la portada impresa, es la que él considera la primera, que "no pudo ser impresa en el año 1632 y tuvo que serlo mucho tiempo después" pues en "el título de esta edición se encuentra con la palabra 'NUEVA: las primeras úes mayúsculas en España se empiezan a ver en algunos impresos de los años 70 del siglo XVII".[7] Añade Fernández que "el principal motivo de confusión, aparte obviamente del propio pie de imprenta, es un capítulo final que no está presente en la edición contrahecha y sí en la primera edición y en cuyo principio se viene a decir que por aviso de un lector se incluye este capítulo que se dejó de imprimir en la primera edición. La explicación a este lío es sencilla: de la primera edición se hicieron dos tiradas, una primera sin el capítulo final y otra posterior con él". De modo que la edición grabada será la 'príncipe' y la impresa la 'sub-

---

Hernández, Fernando López Aguilar, José Pantoja, Louise Paradis, Marialba Pastor, Guy Rozat, Miguel Ángel Segundo, Guillermo Séres, Cecilia Urbán e Iván Vallado (http://remarq.ning.com/events/miradas-historiogr-ficas-actuales-sobre-la-conquista-americana), en prensa.

[7] Fernández 2011, que apostilla que seguramente aquellos tipos fueron "importados de Europa donde en algunos países como Holanda y Alemania ya se utilizaba desde varias décadas antes). Dentro del libro hay otros ejemplos de úes mayúsculas y un examen más en profundidad de otros elementos, por ejemplo, la orla tipográfica de la portada o la marca de agua, también son propios de un año mucho más avanzado que el de 1632". Lo recogí en el estudio de mi edición: Serés 2011:1222-1224.

príncipe'.[8] Además de que las fechas de los preliminares coinciden, también tienen las dos los mismos capítulos, salvo el así llamado 212 bis, que falta en la primera y en algunos ejemplares de la segunda; comparten idéntica distribución de folios. Todas las ediciones de los siglos XVIII y XIX repiten el texto de la primera; algunas (como Madrid, 1795, y París, 1837) traen algunas notas del editor, tomadas por lo general de las *Cartas de relación* de Hernán Cortés.

Supongo que no le importa, porque las cuestiones codicológicas, ecdóticas, de historia del libro y en general de transmisión textual no las considera; pero en este caso debería haberlas tenido en cuenta, pues el error lo incluye hasta en el título: "crónica de la eternidad". Da igual: él se planta solo ante el mundo del hispanismo, contra todos los editores y estudiosos del texto, desconociendo, o ignorando, la transmisión textual, la historia del texto, la crítica textual y de contenidos, la retórica, la historia literaria, algunas fuentes (v. g. Las Casas), los referentes (libros de caballerías, romancero, Biblia, sumas de historia antigua, etc.) y *realia*, el estado de la lengua, etc., etc. (abajo lo amplío). E incluso el derecho, porque toda crónica es, en principio, un documento legal,[9] de ahí la gravedad de usurpar su autoría, como inteligentemente me recuerda Ángel Delgado en comunicación privada:

> Hay otra cuestión de fondo: España y muy especialmente el mundo de los conquistadores era una sociedad en litigio continuo, con continuas demandas, probanzas y reclamaciones de todo tipo a la Corona. Se tomaban muy en serio las cuestiones legales, que de hecho eran los que les iban a proporcionar las encomiendas y favores reales a los conquistadores y a sus descendencia (Bernal de hecho escribe, según confiesa, para sus hijos, para que se beneficien del legado de su padre en los servicios a la Corona, España y la cristiandad). Hacer pasar por ajena la obra propia, suplantando la personalidad legal, era un delito muy grave que Cortés jamás habría imaginado, y menos aún para suplantar a un modesto y humilde soldado en Guatemala.

[8] Las variantes y coincidencias entre la príncipe y la subpríncipe ya las observó José Toribio Medina, *Biblioteca hispanoamericana*, II, fichas 898 y 899, y resume Sáenz de Santamaría 1966/1982:XXX-XXXIV, que cree, por otra razón igualmente rigurosa, que ésta, la grabada, es la primera; se basa, con razón, en el encabezamiento del capítulo 200, que el impresor tuvo que componer en tipo pequeño por tener menos espacio que en la edición que le servía de pauta, puesto que los adornos del final del capítulo 199 eran demasiado grandes, y no le quedó espacio para el título del nuevo capítulo.

[9] Porque, además, "en época de Bernal Díaz fue uso común que los soldados hicieran periódicamente informaciones de sus servicios a fin de obtener una recompensa por parte del monarca. A estas informaciones..., solía adjuntar una probanza... Cada cierto tiempo, en consecuencia, los soldados rememoraban el pasado, ora narrando sus propias hazañas, ora prestando testimonio de las ajenas" (Gil 2012:XLIX)

Pero es que tampoco tiene en cuenta algunas obras de referencia de su campo de estudio, como los documentos que aportan Wagner, o el metódico Boyd-Bowman, en cuyo estudio figura Bernal y cincuenta y seis mil pobladores más de la América hispana,[10] o el libro de Grunberg.[11]

Nada de esto, entre otros aspectos que abajo considero, parece importar a Duverger, porque se aferra a su hipótesis desde el principio. Ni siquiera tiene en cuenta las tres grandes ediciones: la de Ramírez Cabañas (1939/50), la del benemérito padre Carmelo Sáenz de Santamaría (1966/82) y la del eximio profesor de Colonia, José Antonio Barbón Rodríguez (2005), monumental y documentadísima, donde transcribe admirablemente los documentos bernaldianos, recoge la principal legislación de Indias y pone al pie las variantes. Otra estupenda edición la llevó a término el citado Ángel Delgado (2009), en colaboración póstuma con su maestro, Luis A. Arocena;[12] La mía (2011) es anotada y lleva un aparato crítico completo; la de Gil (2012), una excelente introducción. He visto todas las citadas, así como la fundamental de Genaro García (1904-1905), previa a la restauración del manuscrito (Barrow 1952) y que permite ver algunos ladillos perdidos.

Fases de redacción de la *Historia verdadera*

Duverger afirma que Bernal firmó el original en 1568, una edad muy avanzada, pero omite que las diversas fases de la redacción habrían empezado quince años antes. Su afán de retocar y perfeccionar su obra constantemente se demuestra al comprobar que hasta poco antes de morir, mucho más tarde, en 1584, con ochenta y ocho u ochenta y nueve años, seguía añadiendo al margen o entre líneas de la copia que se guardó recuerdos repentinos, vivencias que olvidó en su día, notas dispersas; cuando no, tachando; al perder la vista, lo dictaba a su hijo Francisco. Eso explica los diversos tipos de letra y que sólo unas páginas sean autógrafas; lo que ha escandalizado tanto a Duverger (2013*a*:116), que lo trae como prueba de que es un apócrifo. Quisiera señalar las diversas fases para demostrar cómo aquella redacción fue variando en función de diversos condicionantes.

---

[10] Boyd-Bowman 1985 documenta la primera aparición de Bernal en una entrada de la sección de Contratación, en el Archivo de Indias de Sevilla, donde se asienta que nació en 1492 y que fue al Nuevo Mundo, sobre todo al Darién, con Pedrarias Dávila en 1514, es decir, cuando tenía veintidós años.

[11] Thomas 2013 señala que Duverger obvia "algunos de los intercambios más interesantes del segundo volumen de Martínez 1990. Por ejemplo, hubo una serie de testimonios fechados a principios de 1520 en los que varios seguidores de Cortés recuerdan con sutileza la reacción de Moctezuma a la exigencia de su vasallaje. Eran Juan de Cáceres, Alonso de Serna, Francisco de Flores, Andrés de Tapia, Juan Jaramillo, Alonso de Navarrete y Juan López de Jimena. Publiqué algunos de esos invaluables recuentos –que reflejan pruebas de la residencia de Cortés, cuestión 98, en AGI, Justicia, Legajo 224– en *La conquista de México*".

[12] la probada excelencia del profesor Delgado la demuestran, entre otras obras, su espléndida edición de las *Cartas de relación*, estas sí de Cortés (Delgado 1993).

1. La primera primicia del tono y de las intenciones de la redacción de la posterior crónica es una carta autógrafa al Emperador (de 22 de febrero de 1552) en que le informa que el presidente de la Audiencia de Guatemala, López Cerrato, no le había concedido las tierras ni los indios que se le debían como contrapartida de sus trabajos, del capital invertido y de los servicios prestados: "Bien creo que se tendrá noticia de mí en vuestro Real Consejo de Indias y cómo he servido a Vuestra Majestad desde que era bien mancebo hasta ahora, que estoy en senetud".[13] Además del farragoso y formular léxico burocrático, y una defensa característica de la verdad ("no lo sé proponer más delicado, sino muy verdaderísimamente lo que pasa") contiene expresiones, sentimientos y retranca muy "bernaldianos", como "otra barcada de Cerratos":

> Sepa Vuestra Majestad que si el mismo mando le hobiese dado diciendo: "mirá que todo lo bueno que vacare y hobiere en estas provincias, todo lo deis a vuestros parientes", no lo ha hecho menos. […] E aún no ha complido con todos, que aún están agora aguardando que les den a dos sus primos e un sobrino e un nieto. ¡Y no sabemos cuándo vendrá otra barcada de Cerratos a que les den indios! […] Pues más sepa Vuestra Majestad que, cuando algún probe conquistador viene a él a le demandar que le ayude a se sostentar, […] le responde con cara feroz y con una manera de meneos en una silla que aun para autoridad de un hombre que no sea de mucha arte no conviene, cuanto más para un presidente, y les dice: "¿Quién os mandó venir a conquistar? ¿Mandoos Su Majestad? Mostrá su carta, andá, que basta que habéis robado". Y desta manera otros vituperios. […] ¡Oh sacra Majestad!, ¡qué justos e buenos son los mandos reales que envía a mandar a esta provincia e cómo acá los forjan e hacen lo que quieren!

No surtiría el efecto deseado, pues al año siguiente le vemos enfrascado en lo que con el tiempo será la presente crónica y que, en principio, fue un "memorial de guerras",[14] que en ningún caso confundimos con "la monumental *Historia verdadera*", como señala Duverger (2013*a*:67). Testigo de dicha redacción fue el oidor Zorita (véase, abajo, "Testigos de Bernal"). La noticia de dicha redacción aparece también en la probanza de méritos promovida por los descendientes de Pedro de Alvarado el 9 de julio de 1563; en ella se afirma de Bernal: "Pasadas muchas cosas que este testigo tiene escritas en un memorial de guerras, como persona que a todo ello estuvo presente".[15] De dichas

[13] Editada en *Cartas de Indias*, pp. 45-47; también la trae Barbón 2005,II:1037-1040.

[14] Sobre las diferencias genéricas entre carta de relación y memorial de guerras, Sánchez Alonso 1944:14; complétese con Pupo-Walker 1982:517 y 538, que señala que en sus *Naufragios*, Cabeza de Vaca quiere dar la impresión de que su historia es como un documento de un notario; en este sentido, se parece a la *Historia* de Bernal (cf. Brody 1987:324).

[15] *Archivo General de Indias* (*AGI*), Probanza de 1563, f. 107r: Patronato 86, núm. 6, r. 1. cf. Barbón 2005:II,815-1064, que trae todos los documentos de Bernal y su familia. Ramírez Cabañas 1939/1950:II, 433 transcribe el documento.

palabras parece desprenderse que el memorial ya está concluido, aunque hay que esperar —según parece indicar el propio Bernal en el capítulo CCX— al año 1568 para dar por finalizado el traslado.

Antes, del año 1558, tenemos constancia de dos cartas autógrafas más, dirigidas, respectivamente, a Las Casas y a Felipe II. En aquella le ruega al otrora enemigo que hable en su nombre, y para conseguir dicho favor no duda en presentarse como un "encomendero" modélico:

> Vuestra señoría me loaría muy dello [de su labor evangelizadora], como en todas partes me loan, y aun acá en la Real Audiencia: estos religiosos que lo saben, para dar más ejemplo a otros encomendados, que lo hagan como yo.[16]

Más arriba ha alabado la labor de los dominicos de su provincia, pues "algunas veces decimos que, si viese la buena manera de cristiandad e policía que hay en aquellos pueblos e que a los dominicos se les debe mucho por ello"; por ello, si intercediera por él, se daría fin al alquiler ilegal de indios para el factor, que "en viéndole se les quiebra el corazón". La segunda, redactada en términos parecidos a la que en su día enviara al Emperador, pero dando noticia de su origen y condición de viejo conquistador:

> Yo soy hijo de Francisco Díaz el Galán, vuestro regidor que fue de Medina del Campo, que haya santa gloria, e soy en esta ciudad vuestro regidor e al presente vuestro fiel e esecutor por vuestra Real Audiencia e por votos del cabildo, […] e he servido a Vuestra Majestad en estas partes de cuarenta años a esta parte, porque me hallé en el descobrir e conquistar de México con el marqués del Valle, lo cual antes de agora consta en vuestro Real Consejo de Indias y lo sabe bien don frey Bartolomé de Las Casas.[17]

Recuerda al fraile porque será quien le dé en mano al Rey la anteriormente citada. Ambas cartas, como siempre, las escribe para velar por sus intereses en el reparto de indios en encomienda; pero también hay que decir, en honor a la verdad, que intenta impedir un abuso con sus antiguos encomendados. Nótese, por otra parte, la diplomática habilidad de Bernal con Las Casas, dirigiéndosele como "padre y defensor destos pobres indios" (*ibidem*); se conocen desde hace más cuarenta años y algunos dominicos residen habitualmente en pueblos de su encomienda.[18] Aun nos ha llegado otra carta más,

---

[16] AGI, documentos escogidos. Leg. 1 doc. 55; también puede leerse en *Explicación de documentos para la historia de España*, LXX (1879), pp. 595-598; complétese con Barbón 2005:II,28.

[17] Archivo Histórico Nacional, Cartas de Indias, 154; también en *Cartas de Indias*, p. 45.

[18] En sustancia, Bernal se queja de los atropellos de Francisco del Valle y de los funcionarios de la Audiencia: aquél engaña a indios de su encomienda y éstos se dedican a alquilar indios para el cultivo de las tierras.

la cuarta, dirigida a Felipe II, en 1567, en contra del licenciado Landecho, a favor del licenciado Briceño.[19]

Al mismo tiempo que las cartas, Bernal está pergeñando aquel "memorial de guerras", que ya tendría un tono parecido al de los primeros capítulos de la *Historia verdadera* (aproximadamente, hasta el XVII), que debieron de sufrir pocas modificaciones respecto de aquella redacción. Se planteará ser un cronista aficionado cuando lea a Francisco López de Gómara, en cuya *La conquista de México* (Zaragoza, 1552; reeditada en Medina del Campo, 1553, 1554, 1555[20]), escrita para glorificar a Cortés, apenas habla del resto de soldados. Por eso al final añadirá, dolido, que Gómara y los demás cronistas profesionales arriba citados,

> ¿no habían de considerar los coronistas que también nos habían de entremeter e hacer relación en sus historias de nuestros esforzados soldados, y no dejarnos a todos en blanco, como quedáramos si yo no metiera la mano en recitar y dar a cada uno su prez y honra? (cap. CCXII, p. 1074)

El afán por desmentir al cronista profesional le animó a transformar el bosquejo de memorial en la *Historia verdadera*, como nos da cuenta, explícitamente, en el capítulo XVIII:

> Estando escribiendo en esta mi corónica, acaso vi lo que escriben Gómara e Illescas y Jovio en las conquistas de México y Nueva España, y desque las leí y entendí y vi de su policía, y estas mis palabras tan groseras y sin primor, dejé de escrebir en ella, estando presentes tan buenas historias. Y con este pensamiento, torné a leer y a mirar muy bien las pláticas y razones que dicen en sus historias, y desde el principio y medio ni cabo no hablan lo que pasó en la Nueva España. (pp. 70-71 de mi edición)

Bernal vuelve a leer y "a mirar muy bien" la crónica de Gómara, porque tendrá en cuenta su *ordinatio*, estructura y capitulación para la suya.[21] En

---

[19] En Ramírez Cabañas 1939/50: II, 441.

[20] A pesar de su prohibición, que Duverger recuerda para subrayar que no la pudo leer Bernal, se fue reimprimiendo, además de las ediciones zaragozanas y medinenses, también se editó y se reimprimió en Amberes (Martín Nuyts, 1554; Hans de Laet, 1554); al parecer hubo cinco reimpresiones, que serían más si contamos que eventualmente se editaron por separado las dos partes, como puede verse en los ejemplares de la John Carter Brown Library, nums. 552/22, 553/30-31, 554/28-32, 555/29). De su circulación durante el siglo XVII da cuenta Leonard 1949/92:247-257, 296-300, 360-384, 395-400, al recordar la lista de libros que Luis Padilla importó a la Nueva España en 1600 y que Juan de Sarria se llevó para vender en Cuzco en 1606.

[21] Ya indicó certeramente Iglesia 1940:35, que "Gómara no sólo estimuló a Bernal, sino que le sirvió de pauta en su relato"; véase también Delgado-Arocena 2009:6-12, que subrayan que Bernal llevó a cabo "una hábil apropiación del texto de Gómara… Bernal critica constantemente a Gómara por lo que considera errores y carencias, pero oculta astutamente la

respuesta al conquense se decide a ser cronista, pero armado con la "retórica de la verdad":

> después de bien mirado todo lo que aquí he dicho, que es todo burla lo que escriben acerca de lo acaescido en la Nueva España, torné a proseguir mi relación, porque la verdadera pulicía e agraciado componer es decir verdad en lo que he escrito. Y mirando esto, acordé de seguir mi intento, con el ornato y pláticas que verán, para que salga a luz. Y hallarán las conquistas de la Nueva España claramente como se han de ver. Quiero volver con la pluma en la mano, como el buen piloto que lleva la sonda, descubriendo bajos por la mar adelante, cuando siente que los hay: así haré yo en decir los borrones de los coronistas (Ibidem, p. 73).[22]

Esta labor de redactar lo propio y rechazar lo ajeno le ocupará, para la primera redacción, aproximadamente una década. Para desmentir sus principales fuentes invertirá muchas energías a partir del citado capítulo XVIII, especialmente a Gómara, porque "tenemos por cierto que le untaron las manos". En el XIX, por fin, parece que su "memorial" adquiere la característica de crónica, al incluir tanto el relato de la definitiva expedición de Cortés (contrastado con el de Gómara) cuanto las intrigas de Diego Velázquez y sus partidarios.

Gómara, en efecto, parece prestarle la estructura y capitulación para la *Historia verdadera* en ciernes y "ex contrario" el contenido, porque la influencia de aquella se notará en el distinto peso del protagonismo del de Medellín: mucho menor, incluso inversamente proporcional, al que le dedica Gómara; lo cual, por otra parte, demuestra que fue cambiando el tono y el plan de redacción conforme fue leyendo la crónica de éste. Tanto es así, que, antes de haber-

---

enorme cantidad de datos que aprovecha de él. Pero lo que es más importante, Bernal aprovecha la sólida armazón del humanista" (pp. 7-8). En realidad, como todas las de la época, la de Bernal es una obra que bebe de varias fuentes a partir de un cañamazo estructural, que en este caso le presta Gómara. Beckjord 1995:148 comprueba los préstamos de los "cronistas letrados" a Bernal, quien, "al seguir de cerca" el modelo culto, "pensaba que escribía historia". Pero, como sabemos, tener en cuenta modelos historiográficos era moneda corriente, como bien demuestra Nelson 1973:4-5. Para Duverger (2013*a*:83), se trata de un artificio: "¿no será la diatriba antiGómara de Díaz del Castillo un artificio? ¿Una suerte de cortina de humo destinada a desviar la atención del lector? ¿Una astucia que permita forjarse una originalidad a buen precio?"

[22] Con estas palabras se cumple la regla de oro de Bernal: a más bajo estilo, mayor verdad. Sin embargo, todo ello forma parte de una estrategia bifronte: equiparar elevación de estilo y deformación de la verdad histórica; y, al mismo tiempo, dar a entender que "sublimar" las hazañas de Cortés únicamente revela ciertos indicios de falsedad. A pesar de lo dicho, no hay que suponer que Bernal, sistemáticamente, deforme la verdad; al contrario, esta resplandece mucho más que en las relaciones de sus rivales; con todo, sí se cuenta entre sus objetivos el de conmover al público lector y convencer a la autoridad pertinente, porque "la presencia manifiesta del cronista dirigiendo su historia y recordando su juventud asegura nuestra creencia. Esta ingenuidad tiene una función escondida" (Gilman 1961:101). Cf. Rico 1990 y Serés 2008.

la leído, destaca Bernal cómo Cortés intimida y somete a unos caciques principales (cap. XXXV); cómo, mediante un escopetero, convence a los aborígenes de que es un dios (cap. XLIX); cómo disfraza a sus hombres para apoderarse de un navío (cap. LX); cómo espía a Narváez haciendo creer que dos de sus soldados eran indios (cap. XCV); incluso cómo conseguirá hacer prisionero a Narváez, vencer a una tropa cuatro veces superior y convertirlos en soldados suyos (caps. CXVI-CXXIII). Varias veces le llama "sagaz y mañoso" (v. g., en el cap. CXIX); en su boca pone palabras sacadas de libros de caballerías (cap. CXXII) y en su persona parece darse la unión de los dos grandes conceptos tópicos de *fortitudo* y *sapientia*. Pero después de ver la crónica de Gómara, que da un protagonismo casi exclusivo a Cortés, infravalorando a los "esforzados y valerosos capitanes y esforzados soldados como tenía" (cap. CXXIX), y señalando que su relato es para "sublimar a Cortés y abatir a nosotros"; desde este momento, se inicia un proceso desmitificador de Cortés. Consiguientemente, Bernal nos presenta a los mexicanos tomando la iniciativa en ardides y estratagemas (cap. CXXXVIII), incluso Cortés demuestra "gran atrevimiento y mala consideración" al haber entrado en una calzada (cap. CXLI); progresivamente, los triunfos de los españoles son más trabajosos, hay más heridos, o las victorias de Cortés resultan ser, a veces, inesperadas (cap. CL). Complementariamente, los mexicanos se nos presentan más astutos, utilizan cada vez más estrategias y ardides; por ejemplo, para apoderarse de un bergantín en el cap. CLI. También incrementa progresivamente el patetismo, y hasta el mismo Cortés llora creyendo que Alvarado y sus mejores capitanes han sido sacrificados; mientras, los mexicanos insultan e intimidan a los españoles. Más tarde (cap. CLIII), la estrategia para asediar de nuevo la ciudad se la da un indio aliado, y otros capitanes asumen los rasgos característicos de Cortés: Gonzalo de Sandoval (cap. CLXII) y Pedro de Alvarado (cap. CLXIV). Además, las expediciones exitosas las culminarán los capitanes; las de Cortés estarán plagadas de penalidades: la inconsciencia o falta de previsión del de Medellín lleva a los españoles a situaciones críticas (cap. CLXXVI), mueren catorce hombres (caps. CLXXIII-CLXXX), él se descalabra (cap. CLXXVII)... y, tras tantas penalidades, "tomó tanta tristeza, que luego comenzó al parecer a sollozar en su aposento" (cap. CLXXXV). Mientras, los soldados al mando de Sandoval acaban desobedeciendo a Cortés, que "harto conquistados y perdidos" los traía (cap. CLXXXVII). Finalmente, Bernal se cebará en otros "desastres de capitanes" (caps. CXCIV-CXCV).

De lo dicho se puede inducir que "a una primera parte en la que predomina el protagonismo de Cortés, sucede una segunda desmitificadora de su personalidad, y en la que las penalidades y miserias de aquellas expediciones pasan a primer plano".[23] Y, consecuentemente, el énfasis dado al valor, inge-

[23] Carmona 1993:19-20 lo achaca a "la doble vivencia de los descubridores: entusiasmo y desengaño", teniendo en cuenta que Bernal escribe la crónica "al final de su vida, siendo ya sexagenario; reproduciendo las ilusiones y fantasías del joven conquistador, mezcladas con los desengaños del anciano superviviente" (p. 20).

nio y astucia de Cortés (magnificado extraordinariamente por Gómara) lo va sustituyendo progresivamente, diluyendo, repartiendo o "colectivizando". Evidentemente, la evolución de la crónica de Bernal en ningún caso la pudo ni siquiera intuir Cortés, el Tapado, "y desde luego, nadie sospechaba el éxito que iba a alcanzar la obra largamente diferida y largamente ocultada y menospreciada del buen Bernal Díaz del Castillo, como para que Cortés la codiciara y prefabricara tan previamente... Para Cortés, Bernal y su historia prácticamente no existieron. Durante siglos fue sólo uno de tantos cronistas-soldados" (Blanco 2013). Con todo, en su *Historia* Bernal no sólo impugna sistemática y explícitamente a Gómara, sino también, implícitamente, a Las Casas: no hay que olvidar que el mismo año de la *Hispania victrix* se publica la *Brevísima historia de la destrucción de las Indias* (Sevilla, 1552, aunque el manuscrito es de 1542), de Las Casas, obra que contradecía radicalmente la visión positiva de la conquista; el dominico será un adversario muy inquietante para el viejo conquistador, dado el papel que representó en la controversia legal sobre la institución de la encomienda.[24]

2. A tenor de la redacción de los primeros capítulos (I-XVI), que se refieren a las expediciones de Hernández de Córdoba (1517) y Grijalva (1518), en un primer momento Díaz del Castillo pensaría sintetizar la tercera y definitiva, la de Cortés (1519), en unos cuantos capítulos más: lo que hubiese implicado que el texto tendría una extensión equivalente a la cuarta parte de la actual; o sea, la propia de un memorial de guerras elaborado por un soldado veterano, por un "viejo conquistador", para aducir como prueba testifical. Sin embargo, las mismas ganas de desmentir a Gómara, unidas al despecho y al deseo de emulación, van a implicar que Bernal redacte una prolija "corónica" en la que no falte ningún detalle.[25] Por lo mismo, la considerará siempre *in fieri*, incluso después de haber hecho llegar una copia al Consejo de Indias. Ello también comportará, indirectamente, una inevitable falta de perspectiva, que igualará acontecimientos y personajes.

La estrategia narrativa que se plantea para lograr estos objetivos es la de relatar pormenorizadamente todo lo evocado. Al exredactor de probanzas

[24] Véase simplemente Adorno 1988:246-255, que defiende solventemente que la obra de Bernal no impugna tanto la de Gómara cuanto la de Las Casas, que era un adversario mucho más inquietante para el conquistador (p. 352); lo confirmó Beckjord 1995, muy concretamente con el episodio de Cholula (cap. LXXXIII); veáse también la excelente introducción de Martínez Torrejón 2009:XXXVIII-XLVI, a la *Brevísima relación de la destruición de las Indias*.

[25] Frente al resto de cronistas, "Bernal incluye algo que no tienen aquéllos: los cuentos, las anécdotas personales, el miedo de los soldados, el orgullo castellano, el sentirse perdido en un mundo extraño o la fascinación inocente por lo nuevo que no aparece en las crónicas oficiales y que él sí recuerda ¿o inventa? con lujo de detalles" (Estrada 2009:40). Bernal se muestra "ultradetallista" (Brody 1987:323) porque quiere redactar una historia llena de sentimientos, en un nuevo espacio, donde todo se está mezclando y rehaciendo. Cf. Pupo-Walker [1982:71-92]; del discurso histórico de Bernal se ocupa Taylor [1982].

Bernal Díaz le parece evidente que, para alcanzar una parte o todos sus propósitos (legales, morales y retóricoliterarios), la alternativa es la de narrar etapas o episodios olvidados, postergados o aparentemente irrelevantes, o enfatizar los oscuros, marginales, prosaicos o grotescos.[26] Con estos detalles nimios, abundantes en las relaciones de sucesos, complementados con el recuerdo de pormenores de la vida cotidiana y afines, afianzará su presencia testimonial (y testifical) y la verosimilitud de lo narrado, a despecho de ser tachado de ecléctico, digresivo, prolijo o retóricamente confuso.[27] De hecho, es lo propio de la relación y lo que la diferencia de las crónicas convencionales: la incorporación de detalles triviales, unos exculpatorios (como hacen, por ejemplo, los pícaros en las suyas), otros, para revisar las versiones de los cronistas profesionales.[28] El otro procedimiento alternativo consistirá en sus diálogos, con la Fama y con los dos licenciados que le critican la *Historia verdadera*. Aquel procedimiento —la narración detallista y de hechos aparentemente irrelevantes— tendrá su máximo desarrollo en el episodio de la expedición a las Hibueras, Honduras (capítulos CLXX-CLXXXIII), precisamente porque había sido silenciado por los cronistas profesionales, inclinados más bien al detalle ornamental de la descripción retórica y de la *amplificatio*. Por el contrario, la crónica de Bernal, y en concreto este episodio —en el que, además, participó al lado de Cortés—, abunda en detalles prosaicos, extravagantes e incluso morbosos: la búsqueda de alimento en la selva oscura, la gradual pérdida de lucidez del hambriento Cortés ("no miraba más de su apetito", CLXXV), la constatación de la inutilidad de la expedición, lejos de México-Tenochtitlan; acentúa su sorna, o la alterna con el tono de historiador serio.[29]

El otro gran foco de atención para nuestro cronista serán los amigos tlaxcaltecas, Moctezuma y los mexicanos. Al presidente de la Confederación le dedica quizá los más entrañables elogios del libro (caps. XCVII-CI); los más

---

[26] Boruchoff 1987:359 llama a este procedimiento perspectiva "fenomenológica"; Barbón 1974, 1978 aprecia, sin más, su habilidad narrativa. Del diálogo en el discurso bernaldiano se ocupa Calvi 1986.

[27] Como indica González Echevarría [1983:23], "lo que es una fórmula legal apartada en todo punto de la poética histórica se convierte en relato minucioso de una vida en su transcurrir específico"; Green 1986:647 lo compara con el modelo de los libros de caballerías- Cf. Cátedra 1996.

[28] "En toda *relación*, el pícaro cronista no sólo relata su vida, sino que enmienda la versión que de ella han dado previamente las autoridades ... Garcilaso [el Inca] (y por supuesto Bernal) escribe sus *Comentarios* como una *relación* en este sentido ... En esta legitimación de la voz en presente descansa la creación de la voz novelística, capaz de dar cuenta de sucesos aún no consagrados por la tradición literaria o retórica" (González Echevarría 1990:70).

[29] Puede practicar esta alternancia porque "la característica más distintiva a este respecto es el uso consciente de la digresión …, a pesar de que tacha y enmienda continuamente el manuscrito, se limita a excusarse ante el lector o cambiar el tema, como si se tratara de una digresión ocurrida en el ámbito oral, en su 'jornada' donde lo ya dicho tiene enmienda" (Delgado 2009:27).

simpáticos son para el "cacique gordo" de Cempoala y su parentela. El tino narrativo de Bernal le capacita para cambiar de tono en seguida: de la alegría y pasmo ante la belleza de México, logra adentrarnos sutilmente en la matanza de la nobleza perpetrada por un enloquecido Alvarado (23 de mayo de 1520), el luctuoso episodio de la muerte de Moctezuma (27 de junio) y la "Noche triste", tras el desesperado asalto al gran templo (30 de junio) para intimidar a la enardecida población. El plan de redacción difiere lo suficiente del de Gómara, es cada vez más bernaldiano.

3. Como ya "ha tomado carrerilla" (moral, retórica e historiográficamente), Bernal alargará su crónica casi otros cincuenta prolijos capítulos, y básicamente la centrará, a partir de este momento, en los avatares legales en torno al reparto del botín, extensión de la conquista (hasta la fundación de Mérida, en 1542), relaciones con España y con los frailes evangelizadores, etc. Obviamente, nuestro cronista está muy interesado en describir todo el proceso de desposesión de parte de su recompensa, para lo cual no duda en apoyar las reclamaciones de Cortés, su lealtad hacia el Emperador (cf., por ejemplo, el cap. CLXXII), su enjuiciamiento (CXCI y ss.), marquesado (CXCIX), etc.; pues la causa del de Medellín es la suya propia. En esta última parte se aprecia mucho más claramente que la *Historia verdadera* se convierte también en la historia de la vida de Bernal. Tanto es así, que, como dije arriba, a partir de la década de los cuarenta la principal ocupación del de Medina va a consistir en evocarla constantemente, redactarla o, cuando el caso lo requiere, podarla.[30] A ello le mueve no sólo el despecho del que se siente postergado, sino también la emoción de revivir los hechos que dieron sentido a su vida.

El testimonio base de la edición

Resultado de todas estas modificaciones, enmiendas y otras intervenciones es el ms. *G*, texto base de mi edición,[31] que constaba en un principio de 299 folios (29'50 x 43 cm) y en el lomo figuraba la inscripción "BERNAL DIAS / HISTORIA ORIGINAL / DE LA CONQUISTA / DE MEXICO /

[30] Me refiero a los capítulos que suprime, especialmente los que se refieren a Pedro de Alvarado; véase Pérez Valenzuela 1941 o Sáenz de Santamaría 1966/1982:XVIII-XIX.

[31] En otros dos testimonios se podía leer la obra de Bernal Díaz: el utilizado por fray Alonso Remón para la edición *princeps* de Madrid, 1632, *M*, y la copia, póstuma, de *G* que hizo Francisco Díaz del Castillo, hijo de nuestro cronista, habitualmente designado ms. *Alegría*, *A*, cuya subrepticia aparición considera muy oscura Duverger 2013*a*:36. Cualquier estudio de la tradición textual del libro de Bernal debe tener en cuenta, inexcusablemente, la edición de Genaro García 1904-1905, los trabajos del padre Sáenz de Santamaría 1951; 1956*a*; 1956*b*; 1967; 1984, y el de Pérez Martínez 1992; también debe verse la reseña de Barbón [1985], el lúcido estado de la cuestión de Rose 1999, y el imprescindible apartado "Fuentes de la *Historia verdadera*" de la introducción de Barbón 2005:43-83 a su edición crítica. En Serés 1991 esbocé la dependencia y filiación textual.

Y GUATEMALA" ; fue restaurado en 1951 en la Biblioteca del Congreso de Washington y en la actualidad consta de 287 folios, al final de los cuales (antiguo folio 299) aparece la firma de Bernal Díaz.[32] La primera noticia que permite datar aproximadamente la redacción del *G* nos la ofrece el citado Alonso de Zorita, en cuya lista de autores "que han escrito historias de Indias o tratado algo dellas" cita a Bernal. Habida cuenta de que Zorita ocupó el cargo de oidor en Guatemala entre 1553 y 1557, hemos de suponer que nuestro cronista estaba redactando el citado "memorial" en estas fechas o un poco antes. El propio Bernal corrobora dicha fecha en el cap. XVIII, cuando describe con impotente despecho que ha leído la *Historia* de López de Gómara (1552), ante cuya "retórica" su estilo se le antoja insuficiente.[33] La segunda fecha de referencia del memorial es la también citada del 9 de julio de 1563. Ya había concluido el "memorial" y decide citarlo; no así seis años antes, en 1557, cuando en similares circunstancias no lo menciona.[34] El cronista nos ofrece otra fecha en el capítulo CCX de su *Historia*: nos dice allí que en 1568 está "trasladando esta relación", o sea, que estaba redactando el original autógrafo de acuerdo con el reglamento forense.[35] Concluida y enviada la traslación de 1568, Bernal añade folios: desde el 289r hasta el 296r: son los caps. CCXIII-CCXIV, que no figuran en la edición impresa (*M*), por haber sido remitido anteriormente (véase abajo), y sí, claro, en *G*. Los destina a narrar los últimos acontecimientos de la Nueva España, desde Nicaragua a California, a justificar el herraje de los indios, a enumerar los "gobernadores que ha habido". Se interrumpe con el anuncio: "bien es que diga en otro capítulo de los arzobispos y obispos que ha habido". No hay que confundir este testimonio con el borrador redactado a partir del "memorial de las guerras": *G* es una de las dos copia en limpio sacadas a partir del borrador original; la otra sería el manuscrito que sirvió de base a *M*.[36] Aquella copia es la que presta a los "dos licenciados" citados en el capítulo CCXII y la que vio el padre Vázquez en 1714, quien desconocía que la copia enviada a Madrid

[32] Véase Barrow 1952:14.

[33] En la siguiente redacción del capítulo mencionará también las crónicas de los "seguidores" de Gómara: Gonzalo de Illescas y Paulo Jovio, pues la de Illescas es de 1564; la de Jovio, de 1568; o sea, no las pudo conocer en la década de los cincuenta.

[34] AGI, I, probanza de 1557, fols. 52-58.

[35] Véase simplemente García-Gallo 1972:123-286, o Pupo-Walker 1992:84-90.

[36] Lo indica muy certeramente Sáenz de Santamaría 1966/1982:XIX: "Bernal hacia 1568 concluyó de sacar dos copias de un mismo original"; le sigue, como siempre Pérez Martínez (*Historia verdadera*, III, pp. 107-108); Barbón 1985:1, aunque no está de acuerdo con aquellos dos en la elección del texto base, sí coincide en que *G* "no es autógrafo, sino una copia del original hoy perdido, copia hecha por acumulación de otras parciales, y en todo caso, debida a varios amanuenses, uno de los cuales, en mínima parte, puede ser el propio Bernal Díaz del Castillo".

era igual que la que él manejaba, pero al ver que esta estaba tan plagada de enmiendas, creyó que era el borrador de aquella.[37]

Dos tipos de tinta se distinguieron cuando lo restauraron: negra y rojo pardo. Sáenz de Santamaría cree identificar tres tipos de letra, que convencionalmente llama A, B y C y que dividen el texto en tres secciones.[38] Evidentemente, concluye que *G* fue escrito por tres manos diferentes: asigna indubitablemente la sección C a Bernal; con reparos, las secciones A2 y B; el resto los cree de mano ajena. Hasta el siglo XX no se imprimió una edición a partir de *G*: la de Genaro García, de 1904, pero contiene muchos errores, erratas y omisiones textuales en casi en todas las páginas transcritas.[39] Mucho más fiable es la parcial de Ramón Iglesia y Antonio Rodríguez-Moñino, publicada ignominiosamente sin sus nombres en la inmediata posguerra, y, por supuesto, la de Sáenz de Santamaría.

He dicho arriba que en 1568 Bernal confiesa estar trasladando (y, por supuesto, ampliando o abreviando) el "memorial" que le sirvió para testificar en favor de Alvarado en 1563; también afirma que tal traslación y nueva redacción tienen un objetivo fundamental: desmentir a Gómara y sus seguidores, Illescas y Jovio.[40] Pues bien, los dos últimos sólo son nombrados dos veces en *M* —menciones que son posteriores al envío—, mientras que su omnipresencia es manifiesta en *G*. Y no los cita porque en las fechas en que Bernal está trabajando en aquel manuscrito, que luego enviará a España, aún no sabe nada de ellos, dado que sus crónicas son, respectivamente, de 1664 y 1668.[41] Se pueden sacar dos conclusiones:

---

[37] Asegura fray Francisco Vázquez: 1937:I,23, que "hube a las manos, por todo el tiempo que hube menester, el original del muy noble caballero y escritor ingenuo Bernal Díaz del Castillo, de donde se sacó el traslado, que se remitió a España y se imprimió después ... que ya era muerto el autor".

[38] El primer tipo lo divide en A1: folios 1-17, 98-101, 115-117, 266-267, 288, 298-299; y A2: 279, 284, 285r y 293-295. La sección B1 abarcaría los folios 18-64, 91-97r, 102-114, 118-265 y 268; la B2 la cree más antigua que la anterior y abarca los folios 65-90, excepto el 72 bis; y, en fin, la B3, los folios 272-273, 280-283 y 285v-286. La tercera sección, C, que comprende los folios 269-271, 274-278, 285r, 289.292 y 295r es la que identifica como autógrafa, porque coincide con cartas conservadas de Bernal de los años 1552-1558. Véanse Sáenz de Santamaría 1951, 1959, 1966/1982 y 1984.

[39] Ya lo observó inteligentemente Barbón 1985:2-4, que trae algunos ejemplos significativos; Flores 2003 abunda en los silencios del medinense.

[40] Apunta certeramente Barbón: 1985:21, que no es muy seguro que Bernal los hubiese leído realmente (como apunta Sáenz de Santamaría 1984:179 y 181), e incluso apostilla que la obra de Illescas fue perseguida y censurada desde el principio, y, por lo tanto, tuvo una escasísima circulación; lo ratifica en Barbón 1987.

[41] Véanse, si no, los siguientes párrafos del célebre capítulo XVIII. *G* lee: "estando escribiendo en esta mi corónica, acaso vi lo que escriben Gómara e Illescas y Jovio en las conquistas"; *M*, por su parte: "escribiendo esta relación, acaso vi una historia de buen estilo, la cual se nombra de un Francisco López de Gómara, que habla de conquistas".

Se podría inducir que Bernal, o quien sea, envió el ms. *M* a España antes de 1575 (véase, abajo, "El envío a España"), e incluso antes de 1568; pues, de no ser así, le hubiera dado tiempo de corregirlo, como hizo con *G*, e incluir a los seguidores de Gómara en su airado despecho. Esta anterioridad del envío, creo, desvela el "punto oscuro", la "pequeña dificultad" a que alude Sáenz de Santamaría cuando se pregunta por qué no nombra a Illescas y Jovio en el testimonio *M*.[42] La solución a este punto nos la ofreció el propio Santamaría, que exhumó un acta bautismal de un hijo de Bernal, Pedro, fechada en 1567 y en Medina del Campo,[43] por la cual se prueba la presencia de nuestro cronista en aquellas fechas en España. Es muy posible que durante esta estancia tendría noticias Bernal de la crónica de Illescas (1564) y le informarían de que Jovio estaba redactando o había redactado otra (salió más tarde, en 1568). Vuelve a Guatemala en seguida (está documentalmente probado) e incluye a los dos cronistas en sus vituperios; no obstante, sólo los incluye en *G*; ¿por qué no en *M*? Quizá porque ya habría sido enviado anteriormente. Incluso podría ser que las dos únicas menciones en *M* de Illescas y Jovio se añadieron después. Una de ellas figura en el prólogo y tiene todos los visos de ser un añadido que bien hubiera podido enviar el propio cronista, una vez acabada la "traslación" de 1568. La forma del escrito, más propio de acta notarial que de prólogo, y la apresurada mención de los cronistas, totalmente fuera de propósito en un prólogo de tales características, así parecería indicarlo.[44] La otra mención, al final del cap. XVIII, ausente en *G*, parece calcada de la del "Prólogo" y muy bien hubiera podido interpolarla Remón.[45] Pero entonces topamos con un "punto oscuro" semejante al del padre Sáenz de Santamaría: ¿cuál fue el ms. enviado en 1575 del que consta el acuse de recibo? Posiblemente una copia apógrafa de *G* que no poseemos y que incluiría esas "ciertas cosas que faltan, que aún no se han acabado" y que no llegó a publicarse, entre otras razones porque *M*, que, a la vista de lo

[42] Se lo pregunta, respectivamente, en Sáenz de Santamaría 1956*a*:601-602; 1966/1967:XIX.

[43] Sáenz de Santamaría 1956*a*:601-602.

[44] "Yo, Bernal Díaz del Castillo, regidor de esta ciudad de Santiago de Guatemala, autor de esta muy verdadera y clara historia, la acabé de sacar a luz ... y también van declarados los borrones y escritos viciosos en un libro de F. López de Gómara, que no solamente va errado en lo que escribió de la Nueva España, sino que también hizo errar a dos famosos historiadores ... y a esta causa, digo y afirmo que lo que en este libro se contiene es muy verdadero, que como testigo de vista me hallé en todas las batallas ... y de ello era buen testigo el muy esforzado y valeroso capitán don Hernando Cortés, que hizo relación en una carta que escribió ... y por probanzas bastantes ... la cual se acabó de sacar en limpio de mis memorias y borradores ... Tengo que acabar de escribir ciertas cosas que faltan, que aún no se han acabado: va en muchas partes testado, lo cual no se ha de leer".

[45] "Y no solamente el F. López de Gómara escribió tantos borrones e cosas que no son verdaderas, de que ha hecho mucho daño a muchos escritores e cronistas ... como es el doctor Illescas y Pablo Jovio ... Por manera que lo que sobre esta materia escribieron es porque les ha hecho errar el Gómara".

dicho, era un ms. incompleto, ya estaba en poder de don Lorenzo Ramírez del Prado, del Consejo de Indias.[46] Sería parecido la copia, póstuma, de *G* que hizo Francisco Díaz del Castillo, hijo de nuestro cronista, habitualmente llamado ms. *Alegría* (*A*), cuyas variantes también incluyo en el aparato crítico de mi edición.[47]

Por otro lado, hemos de concluir, de nuevo, que la redacción más cercana, ya que no la primera, a las intenciones de Bernal es la de *G*, que se continuó más allá de 1568 y que incluía dos nuevos capítulos, los finales. Sáenz de Santamaría lleva razón al afirmar que *M* se acerca más a la idea inicial de Bernal, se parece más al "memorial"; *G*, sin embargo, responde a la intención última de convertirlo en una "corónica" que supere a la de Gómara y sus seguidores y que los desmienta.[48] En efecto, Bernal quiere —cuando acaba de trasladar el ms. *G* en 1568,[49] modificándolo parcialmente— que sea una "corónica" y que incluya sus virulentos ataques a dichos historiadores; también quiere omitir (por razones que ahora no es preciso citar) algunas cuestiones relacionadas con los Alvarado y Narváez. Hay que respetar su volun-

[46] Así lo indica A. León Pinelo en su *Epítome* (Madrid, 1629, p. 75): "Manuscrito en gran volumen que se halla en esta corte, donde el M. fray Alonso Remón la tiene corregida, la Historia, para imprimir, y es de 300 pliegos; sacada de la original que vi en poder de D. Lorenzo Ramírez de Prado, del Real Consejo de Indias". Son 300, o sea, 299, como el borrador original de *G* que arriba mencionaba: nada se ha añadido. Es una prueba más de lo temprano del envío.

[47] En varios trabajos relata Sáenz de Santamaría 1951, 1956*a*, 1966/1967 la transmisión de *A* desde el nieto de Bernal; Pardo Morote 1959 nos lo describe y aquilata su importancia. Anteriormente, Ramírez Cabañas 1939:I, 30-34 ya indicó las coincidencias con *G*.

[48] Para lo cual no duda en lanzar duros ataques, que también se traslucen en el mucho más violento lenguaje de *G*. Por ejemplo, la maldición que aparece en *G* ("yo lo maldigo, puesto que lleve buen estilo", cap. XVIII), no se encuentra en *M*; o bien: "ser verdad, como agora decimos las contrariedades dél; que ¿cómo tienen tanto atrevimiento y osadía de escribir tan vicioso y sin verdad?" *G* : "ser verdad" *M*. *M* incluso omite graves acusaciones, del tipo: "Gómara fue aficionado a hablar tan loablemente del valeroso Cortés, y tenemos por cierto que le untaron las manos" *G* : "Gómara escribe en su historia serle muy aficionado" *M*. Y aun le acusa de haber forzado la elección de la historia de Gómara: "teniendo a nuestro rey y señor, que con derecho se le había de elegir y encomendar. Y habían de mandar borrar los señores del Real Consejo de Indias los borrones que en sus libros van escritos" *G* : "e la dejó de elegir a nuestro rey y señor" *M*. Bien es cierto, por otra parte, que el editor Remón es probablemente el responsable de tales atenuaciones del lenguaje; pero aunque así fuera, no se puede descartar que *G* fuese adaptado a las exigencias de competir contra Gómara.

[49] Otra prueba de lo que venimos diciendo nos la ofrece le propio Bernal en el cap. CCXII, con ocasión de responder a "dos licenciados" que le ruegan que les preste su relación: en *G* se lee la fecha de traslación: "desque venimos a la Nueva España, desde el año de diez y siete hasta el de sesenta y ocho"; *M* (enviado antes) lee: "desde que vinimos a descubrir primero que viniese Cortés dos veces, y la postrera vine con Cortés, que fue en el año de 17 con Francisco Hernández de Córdoba, y en el 18 con un Juan de Grijalva y en el de 19 vine con el mismo Cortés".

tad, explicitada en el cap. XVIII de *G*; que, por otra parte, es el ms. que incluye los dos últimos capítulos citados (CCXIII-CCXIV), escritos por el medinense en las postrimerías de su vida.

El envío a España

A despecho de lo dicho arriba sobre un posible envío previo, el primero documentado de la crónica bernaldiana fue en 1575, según consta por carta que dirigió al rey el licenciado Pedro de Villalobos, presidente de la Audiencia ya reinstalada en Guatemala, cuando remite por encargo de la viuda de Bernal, Teresa Becerra, un apógrafo de este manuscrito al Consejo de Indias, donde se asienta que remite una *Historia de la Nueva España* que nos dio un conquistador de aquella tierra.[50] La correspondiente minuta en que se hace un resumen de la carta de Villalobos dice a su vez:

> un conquistador de los primeros de la Nueva España le dio una historia que envía y la tienen por verdadera como testigo de vista, y las demás son por relaciones (Archivo General de Centroamérica, Guatemala 10. R. 2 nº 22 a),

cuyo acuse de recibo reza:

> la *Historia de la Nueva España* que nos enviastes y decís que os dio un conquistador de aquella tierra se ha recibido y se verá en el nuestro Consejo de Indias. De Aranjuez, a XXI de mayo de mil e quinientos y setenta y seis años. Yo el Rey. Por mandado de Su Majestad, Antonio de Eraso.

También contamos con un poder otorgado por Teresa Becerra, viuda de Bernal, para reclamar la copia enviada a España, fechado en 1586; abajo transcribo algún fragmento. Con todo, aún tendrían que pasar cuarenta y ocho años después de su muerte (3-II-1584) para que saliese a la luz en Madrid (1632) la primera edición de su crónica. Y no salió por sus méritos en la armas o en las letras, sino porque un compañero de orden de fray Bartolomé de Olmedo, que acompañó a Bernal y a Cortés, el también mercedario fray Alonso Remón, quiso inmortalizarle y, con él, a los escasos mercedarios (en comparación con los franciscanos, dominicos y, posteriormente, jesuitas) que participaron en la conquista y evangelización de América. Como me señala en correo particular mi amigo y colega Ángel Delgado, "la crónica de

[50] El comunicado de Villalobos lleva fecha de 15 de marzo de 1575 (cf. *AGI*, "Guatemala"); el poder otorgado por Teresa Becerra se halla en el Archivo General de Centro América, Guatemala (AGCA), A1 20 424 9 189. El acuse de recibo de la Corte está fechado en Aranjuez, a 25 de mayo de 1576; no lo he podido ver, pero sí Sáenz de Santamaría 1984:XX, quien, además, aduce los testimonios de Rodríguez Cabrillo y Diego Muñoz Camargo (*ibidem*).

Bernal no estaba llamada a tener ninguna trascendencia ni a ser publicada (¡con un estilo de iletrado!), con lo cual Cortés no podría haberse interesado tanto en ese proyecto (se publicó por casualidad muchos años más tarde por Remón por intereses espurios de orden religiosa)"

Testigos de la crónica de Bernal

Para responder a la pregunta de Duverger (2013*a*:29) "¿con qué documentos podemos contar?", cito algunos testigos de vista o de leída que dan cuenta de la labor literaria de Bernal y de su condición de cronista: hasta siete testigos, directos o indirectos, que también cita el mismo Duverger, al que, por otra parte, no le extraña que ninguno dudara de la autoría de Bernal. Se trata de un oidor; un cronista mestizo (Muñoz Camargo); varios cronistas españoles: el cronista mayor de Indias (desde 1596) Antonio de Herrera, Juan de Torquemada, Bartolomé Leonardo de Argensola, el mercedario editor de la príncipe Alonso Remón y el capitán Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán.[51] En primer lugar, Alonso de Zorita, que ocupó el cargo de oidor en Guatemala entre 1553 y 1557, la leyó, porque recuerda que

> Bernal Díaz del Castillo, vecino de Guatemala, donde tiene un buen repartimiento y fue conquistador en aquella tierra y en Nueva España y en Guacacinalco, me dijo, estando yo por oidor en la Real Audiencia de los Confines, que reside en la ciudad de Santiago de Guatimala, que escribía la historia de aquella tierra y me mostró parte de lo que tenía escrito; no sé si la acabó ni si ha salido a luz.[52]

Como he señalado, también menciona a Bernal el cronista Diego Muñoz Camargo en su *Historia de Tlaxcala* (redactada hacia 1590), a propósito de hablar de doña Marina, la Malinche:

---

[51] De muchos de estos testimonios se hace eco don Miguel León-Portilla al señalar que Duverger "contradice también lo expresado por dos bien conocidos autores del mismo siglo XVI: Alonso de Zorita, oidor en Guatemala de 1553 a 1557, afirma supo de labios de Bernal —quien le mostró sus escritos— que tenía redactada ya parte de su *Historia*; y por fray Juan de Torquemada que en su Monarquía Indiana sostiene conoció a Bernal en Guatemala y supo que escribía acerca de la conquista. Y podrían añadirse los nombres de otros, no pocos, incluyendo el del cronista Antonio de Herrera y el de fray Alonso Remón que la publicó en Madrid, en 1632, atribuyéndola a Bernal". Apostilla más abajo que "en cuanto a lo primero, se conservan otros escritos de él, algunos como miembro del cabildo de Guatemala. Me remito a la obra de Bernard Grunberg 2001 que registra buen número de documentos suscritos y presentados por Bernal, que incluso fue enviado a España como procurador. El que fuera un soldado no es prueba de ser incapaz de escribir En cuanto a que, siendo muy anciano, no pudo recordar bien lo acaecido en la conquista, consta por reiteradas referencias que comenzó a escribir su *Historia* hacia 1555, como lo afirma el citado oidor Alonso de Zorita"; tiene la gentileza de citarme y se lo agradezco.

[52] "Catálogo de los autores que han escrito historias de Indias o tratado algo dellas", p. 112. Ya lo traía Iglesia 1935:142 y, entre muchos otros, el propio Duverger 2013*b*:31.

> En lo que toca al origen de Malintzin, hay más grandes variedades sobre su nacimiento y de qué tierra era, de lo cual no trataremos, sino de algunos pasos y acaecimientos mediante ella, porque los que han escrito de las conquistas de esta tierra habrán tratado largamente de ello, especialmente Bernal Díaz del Castillo, autor muy antiguo que hablará como testigo de vista copiosamente de esto, pues se halló en todo como uno de los primeros conquistadores de este Nuevo Mundo, al cual me remito (cap. II, p. 278)

Lo recuerda Duverger (2013*a*:31), pero para apostillar en seguida que "resulta verosímil que haya tenido conocimiento del manuscrito de Bernal en España, donde residió alrededor de 1585". No sé cómo se enteraría, porque, ya en España, el manuscrito de Bernal dormía el sueño de los justos en algún anaquel, hasta que lo editó el padre Remón en 1632, pero para dar notoriedad a un compañero mercedario, el padre Olmedo,[53] que acompañó a Cortés, no para realzar la figura del soldado raso Bernal Díaz.

Como también se encarga de confirmar Duverger (2013*a*:31), "fue con Herrera como Díaz del Castillo salió de la sombra", de modo que mal pudo leerlo Muñoz Camargo. En efecto, Antonio de Herrera y Tordesillas asume el puesto cronista en1596 y acomete la labor de redactar una historia general compilando crónicas particulares. Cita y nombra varias veces a Bernal Díaz; en primer lugar para señalar que fue en el primer viaje, con Hernández de Córdoba, en 1517:

> Bernal Díaz, natural de Medina del Campo, que se halló en esta jornada y en las otras que se hicieron después (*Historia general de los hechos de los castellanos*, II, 18, p. 64)

También le sigue muy literalmente para redactar la segunda expedición, la de Grijalva, en 1518, y tiene muy en cuenta capítulos enteros.[54]

El cuarto gran testimonio, el franciscano Juan de Torquemada, en su *Monarquía indiana* cita tres veces al de Medina, señalando que

> yo vi y conocí en la Ciudad de Guatemala al dicho Bernar Díaz ya en su última vejez, y era hombre de todo crédito. (*Monarquía indiana*, I, iv, 4, p. 351)

Difícilmente pudo haberlo visto, porque en el prólogo general afirma que "no he salido de esta provincia del Santo Evangelio". También aprecia Duver-

---

[53] Remón añade muchos fragmentos para dar protagonismo a Olmedo; hasta tal punto, que Sáenz de Santamaría (1956, 1966/82) a dicha intervención amplificatoria del editor la llama "interpolación mercedaria". Baste ver el aparato crítico arriba citado para darse cuenta del alud de innovaciones que introduce Remón para resaltar la intervención del padre Olmedo. Véase también Barbón 2005:II,74-83.

[54] Baste ver Bosch García 1945:145-202, donde trae cómo Bernal es una fuente casi indispensable para Herrera.

ger (2013*a*:33) esta contradicción, atribuyéndola al deseo del franciscano de ocultar que sigue de cerca a Herrera; pero a continuación apostilla que "es imposible que Torquemada haya podido tener acceso desde México al manuscrito original de Díaz del Castillo, que se encuentra en ese entonces en España", donde, en efecto, llegó hacia 1576. Pero Bernal se quedó con una copia (*G*), copiosamente anotada a lo largo de catorce años (recordemos que muere en 1584) y que es la base de nuestra edición.

Bartolomé Leonardo de Argensola, cronista eventual, tuvo en cuenta a Bernal para su *Primera parte de los anales de Aragón*, donde le cita varias veces, tomando pasajes completos de su obra y muchas referencias concretas.[55] Pero ni que decir tiene que el testimonio más completo es el del editor Alonso Remón, como hemos visto arriba. No puedo dejar de citar a don Antonio Solís, que sucedió a Ovando en el cargo de cronista oficial, que publicó una *Historia de la conquista de México* en 1684, sirviéndose, principalmente, de la de Bernal, a quien cita tras Gómara, Herrera y Argensola:

> Salió después una historia particular de Nueva España, obra póstuma de Bernal Díaz del Castillo [...], pasa hoy por historia verdadera ayudándose del mismo desaliño y poco adorno de su estilo para parecerse a la verdad y acreditar con algunos la sinceridad del escritor; pero aunque le asiste la circunstancia de haber visto lo que escribió, se conoce de su misma obra que no tuvo la vista libre de pasiones, para que fuese bien gobernada la pluma. (*Historia de la conquista de México*, I, 2, pp. 19-20)

Denuncia la argucia de Bernal: el afán de mostrar la desnudez narrativa y el desaliño como supuesta garantía de decir siempre la verdad; o sea, el estilo *infimus*, la inmediatez con que vivió los hechos y la humildad con que se nos presenta en su condición de soldado-cronista quiere hacerlas pasar por sinónimo de verdad.[56]

No se mete en esas honduras el capitán Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán, descendiente de Bernal y en cuya *Historia de Guatemala o Recordación Florida* (1690) señala la existencia de dos manuscritos, el llamado "borrador original" y el "traslado en limpio":

> un traslado en limpio que se sacó, por el que se envió a España para la primera impresión, para remitir duplicado, que, no habiendo ido, con-

[55] Por ejemplo, a propósito de concretar los regalos que envió Cortés al Emperador, señala que "esta jornada refiere Bernal Díaz del Castillo, regidor de la ciudad de Santiago de Guatemala, que en toda la empresa siguió a Cortés. […] Dice que envió Cortés al Rey de lo que criaban aquellas provincias, cosas nunca vistas en España, y sobre todas, mucho oro, así en grano como labrado en piezas diferentes y, entre ellas, un sol de oro que entre otros presentes había Motezuma enviado a Cortés, tan grande como la rueda de un carro […] y una luna de plata de la misma grandeza y otras muchas riquezas" (cap. LXVIII, p. 737).

[56] Lo analicé *in extenso* en Serés 2008; véase también Kagan 2010:375-377.

> servan los hijos de doña María del Castillo, mis deudos, autorizado por la firma del doctor don Ambrosio del Castillo, su nieto, deán que fue de esta santa iglesia catedral primitiva de Goathemala (*Recordación Florida*, I, p. 87).[57]

El traslado sería el testimonio *A*, o sea, el apógrafo que se anuncia al final de *G*, que se "acabó de sacar el 14 de noviembre de 1605 años" bajo la supervisión de Francisco Díaz del Castillo, padre de Ambrosio e hijo de Bernal.

Salvo Solís, los demás testimonios los cita Duverger, con mayor o menor atención, en función de sus intereses. A continuación, da un giro a su relato y se centra en la figura del poeta cubanofrancés José María de Heredia, traductor de Bernal, a quien despacha rápidamente señalando que el testimonio base de su traducción (*G*) que "había presentado como auténtico no es ni autógrafo ni original" (2013*a*:36). También le honra haber citado a los más recientes: Barbón Rodríguez (2005), que Duverger sigue muchas veces; los no menores estudios de Carmelo Sáenz de Santamaría y la pionera de Genaro García (1904). Pero no le sirve todo eso; tiene una intuición y quiere demostrarla como sea: negando valor a los testimonios directos y documentales; negándole a Bernal la alfabetización (Duverger 2013*a*:116-117); incluso acusando incluso al padre Remón de "cómplice de ese escamoteo" (Ibidem, p. 34) de la copia del manuscrito enviada a España, se refiere.[58]

Otros documentos de Bernal

La primera noticia documentada de Bernal Díaz es de 7 de setiembre de 1539,[59] en su probanza de méritos y servicios, inserta en la de Pedro del Castillo Becerra:[60]

---

[57] Tras varias desconcertantes pruebas "ex contrario" sobre la lectura de Jovio e Illescas (de los que Bernal sólo afirma la existencia, no que los leyese), Duverger (2013*a*:93) ironiza sobre el particular: "dice [Fuentes y Guzmán] que la edición de Díaz del Castillo preparada por Remón y fechada en 1632 llegó a Guatemala en 1675. ¡Habrá llevado 43 años para que la *Historia verdadera* impresa atraviese el Atlántico!"

[58] Un buen resumen en Delgado 2009 y Leonetti 2011, 45-114, que coinciden en casi todo conmigo: Serés 1991 y 2011.

[59] A despecho de lo que pueda aportar Martínez Martínez 2013, "hasta la fecha la primera referencia con la que contamos sobre Bernal es de 1519… Su nombre y elegante rúbrica figuran en la petición que la comunidad, a través de su procurador, presentó en el cabildo de la Villa Rica el 20 de junio de 1519 (así lo documentamos en *Veracruz 1519. Los hombres de Cortés*, de próxima aparición) Para tranquilidad de Duverger estamos ante un documento original". También lo cita Martínez Baracs 2013, señalando "que incluye su firma, publicada en 2005 en la revista *Historias*".

[60] AGI, Pa. 55, nº 6, R. 2: "Méritos y servicios de Bernal Díaz" que contiene además una carta del mismo Hernán Cortés recomendando sus méritos, del 7 de febrero de ese año (folio 12) (fols. 1r-31r). AGI, Pa. 86, nº 3, r. 3 [1613] Información secreta de los méritos del contador Pedro del Castillo. Puede verse entera en Barbón 2005, II: 859-874.

> Muy poderoso señor: Pedro del Castillo Becerra, vuestro contador y oficial de vuestra real hacienda destas provincias, digo que en el oficio de García de Escobar, vuestro escribano de cámara desta Real Audiencia, están las informaciones públicas y otros recaudos, certificaciones y testimonios de los méritos y servicios de Bernal Díaz del Castillo, mi padre, y del capitán Bartolomé Becerra, mi abuelo materno, y de Francisco del Valle Marroquín, abuelo paterno de doña Jacoba Ruiz del Corral, mi mujer. (fol. 1r) […] En cumplimiento de lo cual, yo, García de Escobar, escribano de cámara más antiguo de la dicha Real Audiencia e mayor de la gobernación en su distrito, hice sacar un tanto de las probanzas públicas que en el dicho pedimiento se hace minción del dicho Bernal Díaz del Castillo y Bartolomé Becerra, y otro recaudos, certificaciones y testimonios, que su tenor dello es como se sigue"; puede leerse completa en Barbón 2005,II: 815-856).
>
> Cédula Real dirigida a don Pedro de Alvarado. Adelantado don Pedro de Alvarado, nuestro gobernador de la provincia de Guatemala… Por parte de Bernal Díaz, vecino de la villa del Espíritu Sancto, me ha sido fecha relación que él es uno de los primeros conquistadores de la Nueva España… (fol 1v.)
>
> En la villa de Madrid, a quince días del mes de abril de mil e quinientos e cuarenta años, vistas estas peticiones y escripturas por los señores del Consejo de Indias de Su Majestad, dijeron que dabían mandar y mandaron que se dé su cédula de Su Majestad para el virrey de la Nueva España que se informe de la calidad e cantidad de los pueblos que al dicho Bernal Díaz le fueron dados e tuvo e poseyó e le fueron quitados…" (fol. 2v)
>
> AGI, Pa. 85, nº 1, r. 1 [1608] Información de los méritos y servicios de Bernal Díaz del Castillo, uno de los primeros conquistadores de Nueva España, quien escribió la historia de dicha conquista.[61]

Más adelante figura el testimonio de Francisco Hernández de Illescas, vecino de Santiago de Guatemala:

> De la segunda pregunta dijo que este testigo sabe que el dicho Bernal (fol 6r) Díaz del Castillo, padre del dicho Francisco Díaz del Castillo, fue uno de los primeros conquistadores y descubridores de la Nueva España, porque este testigo oyó decir, habrá más tiempo de sesenta años que fue recién conquistada esta tierra […] que el dicho Bernal Díaz del Castillo había sido uno de los primeros conquistadores de la dicha Nueva España y que la había entrado a conquistar con el marqués del Valle, Hernando Cortés […] y que, después de conquistada y pacificada la dicha Nueva España, el dicho Bernal Díaz del Castillo fue con los demás conquistadores a conquistar la costa de Tutepeque y Guazacualco hasta que la dejaron pacífica y ganada en nombre de Su Majestad (fols. 5v-6r)

[61] Barbón 2005,II:893-924.

En el fol. 31v empieza la de Francisco Díaz del Castillo. Es una probanza a la que alude una y otra vez Duverger (2013*a*:46) para señalar que es "una copia integrada en un documento de 1579", aunque luego cante una supuesta palinodia: "podemos pensar que ese documento encierra un parte de verdad, puesto que contiene varias incongruencias que no estarían ahí si fuera una falsificación integral" (Duverger 2013*a*:62).[62]

Afirma Duverger que la existencia misma de Bernal sólo está documentada a partir de 1544, como regidor de la Villa del Espíritu Santo (Coatzacoalcos), pero en realidad "fue vecino y a veces regidor de esa villa entre 1526 y 1540, en donde escribió una relación de la región junto con Benito López (en 1528), después de que ambos 'quebrantaron el hierro para herrar a los indios'; algo testimoniado en su crónica, pero también en documentos del cabildo de Espíritu Santo que se conservan en Sevilla y en el Archivo General de la Nación de México. Figura además como 'estante por dos años en la Veracruz Vieja. Se le menciona en 1532 en un testimonio de Bartolomé de Zárate, procurador en Coatzacoalcos";[63] en 1542, como "Bernal Díaz del Castillo" a dos encomenderos de Coatzacoalcos —Gaspar de Hita y Juan de España— para pelear en Tabasco los derechos sobre los tributos de Teapa, cuando se le concedieron a cambio, y por poco tiempo, los pueblos de Mazateupa, Xalpan y Tapotzingo. No puede dejar de intervenir Duverger (2013*a*:65): "el año de 1542 ve a Bernal desplegar un activismo desenfrenado; no logramos seguir sus pasos. Una vez dice ser residente de Villa de Espíritu Santo, otra afirma ya ser residente de Santiago de Guatemala;… es más o menos seguro que obtiene compensación en 1542 o 1543, favorecido por el desorden político que reinaba en Guatemala".[64] Más abajo (p. 67) Duverger

[62] Lo explica muy bien Townsend: "en 1539 Díaz formalizó una solicitud en la ciudad de México. Quería que se le reconociera la condición de "primer conquistador". Juan Jaramillo, uno de los lugartenientes de Cortés, fue el juez encargado del caso. Esto le hace pensar a Duverger que Díaz no pudo haber sido parte de la conquista, pues de haberlo sido Jaramilllo lo habría sabido. No entiende que a Díaz, un plebeyo sin riquezas o conexiones, no se le había asignado una encomienda. Se había marchado a Coatzacoalcos y a Chiapas en busca de una, pero esas regiones seguían sumidas en el caos. Ahora que estaba de vuelta en la ciudad de México buscando el título de "primer conquistador" y el derecho que le acompañaba para pedir una encomienda en una zona más deseable, Jaramillo no estaba muy dispuesto de juzgar a su favor pues ya no quedaban más encomiendas que distribuir. Así que Díaz terminó por irse a Guatemala (Townsend 2013)

[63] García de León 2013, que trae las referencias: AGI, México, 203, N18, f. 59, 1532.

[64] Duverger "se escandaliza de cómo los historiadores aceptaron con pasividad la falta de datos sobre los orígenes de Díaz en España. Al parecer no se da cuenta de que es casi imposible rastrear la ascendencia de los plebeyos en este periodo: debería consultar con quienes han estudiado a fray Bernardino de Sahagún, por ejemplo, que han indagado por la misma información sin éxito alguno. Después levanta sospechas porque tampoco hay registros en los archivos que coloquen a Díaz en México antes de la década de los 1530. Pero ésa es la situación de casi todos los conquistadores. En los primeros años los españoles pusieron las energías en controlar el centro de México. En medio del caos muy pocos registros fueron asentados, y aún menos quedaron preservados" (Townsend 2013)

se refiere a una probanza de méritos de la hija de Alvarado, fechada esta vez el 9 de diciembre de 1569, restándole la importancia que en realidad tiene:

> El dicho Bernal Díaz del Castillo…. a la primera pregunta dijo que conoce a la dicha doña Leonor de Alvarado, hija del adelantado don Pedro de Alvarado y de la dicha doña Luisa, hija de dicho Xicotenga… y que conoció al dicho Xicotenga el Ciego [Viejo, en realidad]…, padre de Xicotenga, el capitán que fue de los tascaltecas al tiempo que entraron en la conquista, porque este testigo **fue con el dicho marqués al tiempo que fue a la dicha conquista, y que se halló siempre en ella** y que por esto conoce a los en la pregunta contenidos" (Probanza de los méritos y servicios del adelantado don Pedro de Alvarado (6-IV-1556) (AGI, Pa. 86, nº 6, R. 1, fols. 102r-108r, fol. 102v, negrita mía)

En otra probanza del mismo documento insiste:

> El dicho escribano presentó por testigo a Bernal Díaz del Castillo, vecino y regidor desta ciudad. […] A la primera pregunta dijo que conoce y conoció […] a don Pedro de Alvarado desde el año de quinientos e diez y ocho, y al dicho Hernando Cortes, marqués del Valle, desde el año de quinientos diez y nueve acá, y a Xicotenga y a la dicha doña Luisa dende el año de diez y nueve, y a los dichos don Francisco y doña Leonor los conoce dende el año de quinientos y cuarenta y uno a esta parte, poco más o menos. […] A la segunda pregunta dijo que sabe este testigo que el año de quinientos y diez y nueve el dicho don Hernando Cortés vino desde la isla de Cuba a la Nueva España con once navíos y con quinientos y cincuenta hombres españoles, pocos más o menos, y que entre ellos uno de los más notables e principales era el dicho don Pedro de Alvarado. Y que luego, en saltando en tierra en la Nueva España, en el arenal, eligieron por Capitán general e Justicia mayor al dicho don Hernando Cortés, y al dicho don Pedro de Alvarado por el primer capitán, y como tal capitán, fue el primero que hizo entradas, la cual sabe este testigo porque ansí lo vio ser e pasar, por ser uno de los conquistadores de los que se hallaron en el nombramiento de los dichos capitanes don Hernando Cortés, general, e don Pedro de Alvarado, y conquista de la Nueva España. Y en lo demás contenido en la pregunta también sabe este testigo que el dicho adelantado don Pedro de Alvarado como tal capitán fue uno de los que más bien sirvieron a Su Majestad en la conquista de la dicha Nueva España, hallándose en muchas batallas, encuentros y entradas. Y que cuando al dicho don Hernando Cortés le convino salir de México e venir a la mar del Norte a verse con el capitán Narváez, dejó a el dicho don Pedro de Alvarado con setenta y cinco o ochenta hombres en guarda de Montezuma, señor de México, donde se alzó la gente de México y el dicho Montezuma. […] Pedro sirvió a Su Majestad y padeció muchos trabajos.Y este testigo sabe porque, como dicho tiene, fue uno de los conquistadores, y vio quedar al dicho don Pedro de Alvarado con dicha gente, y después volvió con el dicho Her-

> nando Cortés al dicho socorro. Y que sabe este testigo y vio que, después de conquistada la dicha Nueva España, el dicho don Pedro de Alvarado, por comisión del dicho don Hernando Cortés y en nombre de Su Majestad, vino a esta provincia de Guatimala, y este testigo le vio venir con mucha gente, y no vino con él porque fue a otras provincias con el capitán Sandoval. Y que después, estando el dicho don Hernando Cortés en la provincia de Honduras y este testigo con el dicho Hernando Cortés y con otros capitanes, el dicho don Pedro de Alvarado, dende esta provincia de Guatimala, que él ya tenía pacífica, fue a la dicha provincia de Honduras en busca del dicho don Hernando Cortés. […] Y que este testigo no se halló presente en estas jornadas por la mar ni las vio, pero que es cosa pública e notoria en esta provincia e fuera della. Y que en los servicios que el dicho don Pedro de Alvarado hizo a Su Majestad sirvió mucho y aumentó en la corona real de Castilla mucho, como es notorio y constara por las corónicas a que este testigo se remite, de lo cual este testigo, como testigo de vista y que se halló en conquista y descubrimiento de la Nueva España y otras partes, dos veces antes de que el dicho don Hernando Cortés, **tiene escrita una corónica y relación a la cual también se remite**. Y esto responde y sabe desta pregunta. (Probanza de don Francisco de la Cueva, de los servicios del adelantado don Pedro de Alvarado, su suegro (fols. 190-224). La declaración de Bernal, de 9-XII-1569, en los fols. 215v-224v, 216r-218v, negrita mía)

Y, más adelante, en el mismo documento:

> Y sabe este testigo que el dicho Pedro de Alvarado con su gente fue el primero capitán que dio vista a México por la calzada de Tacuba con mucho riesgo y perdiendo seis españoles y quedaron muchos heridos. Lo cual sabe este testigo por lo haber visto y se hallar en compañía del dicho don Pedro de Alvarado a todo lo que dicho es, y salir de las dichas batallas y reencuentros herido. Y esto responde a esta pregunta, y se remite a lo que más largamente tiene escrito en la dicha su corónica y relación (fols. 219r-v).

El autor francés denuncia la interpretación equivocada de este texto por parte de la crítica, asegurando que si Bernal dice que tiene una crónica escrita nos comunica simplemente que es depositario de un manuscrito, pero "nos vemos obligados a evidenciar, en la base de elementos lingüísticos, la falta de concreción y fundamento de la afirmación del estudioso francés. Es evidente que si Bernal declara que tiene escrita una "corónica y relación", esto quiere decir que lo que posee es un documento escrito por él. Es más, si en esta probanza Bernal necesita remitir a un escrito que refuerce su testimonio, ¿cuál sería la utilidad de mencionar una obra en la que, según lo que afirma Duverger, nunca aparece su nombre?" (Leonetti 2013).

También se puede traer para la probanza de méritos de Bernal, de 1579, el testimonio de Juan Rodríguez Cabrillo de Medrano, vecino de Guatemala:

> El dicho Bernal Díaz del Castillo fue uno de los primeros conquistadores y descubridores que vinieron a la Nueva España y provincia de Yucatán en compañía del capitán Francisco Fernández de Córdoba y después con Joan de Grijalva, y vueltos estos a la isla de Cuba, volvió tercera vez… con don Hernando Cortés… Y que esto es tan público y notorio, que otra cosa no hay en contrario en esta ciudad y provincia, como más largamente este testigo dijo constaba por informaciones que el dicho Bernal Díaz del Castillo ha hecho, de que han resultado cédulas de Su Majestad, que este testigo ha visto, y por una corónica que el dicho Bernal Díaz del Castillo ha escripto y compuesto de la conquista de toda la Nueva España, que se envió a Su Majestad el rey don Felipe, nuestro señor, la cual este testigo ha visto y leído (AGI, Pa. 55, nº 6, R. 2, fol. 36 v)

"Comme d'habitude", tampoco este testimonio le sirve al pertinaz antropólogo, porque, "¡y Bernal Díaz del Castillo por primera vez se ha vuelto el autor de la *Historia verdadera*! Ciertamente a regañadientes. Pero la edad avanzada ya no deja lugar a tergiversaciones y Francisco, su hijo [e instigador de la probanza], se ha lanzado a la creación del mito. Esta historia fabricada de un Díaz del Castillo cronista es la que se convierte entonces en la vulgata en Guatemala" (2013*a*:69). Obviamente, desechará especialmente el testimonio de la viuda, Teresa Becerra, que en 1586 le otorga un poder a un pariente, Álvaro de Lugo, para que recupere la copia enviada a España; en concreto, para que

> Reciba y cobre poder de cualesquier personas y doquier que estuviere, una historia y corónica que el dicho Bernal Díaz del Castillo, mi marido, hizo y ordenó, escrita de mano, del descubrimiento, conquista y pacificación de toda la Nueva España, como conquistador y persona que se halló a ello presente, la cual le pidió original en esta ciudad el dotor Pedro de Villalobos, presidente e gobernador que fue desta ciudad, en la Real Audiencia que en ella reside, y la envió a Su Majestad y los señores del Real Consejo de Indias. Y cobrada y recibida, pida y suplique se me haga merced a mí y a los dichos mis hijos, como sucesores del dicho Bernal Díaz, de la emprenta de la dicha corónica por el tiempo que Su Majestad fuese servido, en el cual otro ninguno la pueda imprimir ni vender, y pida otras cualesquier mercedes que Su Majestad sea servido de nos hacer por el trabajo, costa y ocupación que el dicho Bernal Díaz tuvo en ordenar y sacar en limpio la dicha historia (Archivo General de Centroamérica, A 1.20, Leg. 424, fols. 31r-v).[65]

Duverger interpreta abusivamente la literalidad del texto, señalando que "se dice que al crónica es *escrita de mano*, y no *de su puño y letra*. Díaz *ordenó* la crónica, lo que deja entender que no la redactó, sino que la recopiló" (2013*a*:69, cursiva suya). Obvia el indefinido "hizo", previo a "ordenó", que, además, interpreta a su modo, pues una *ordinatio* no era una mera recopila-

[65] Luján 1992.

ción. Yo interpreto que la redactó ("hizo") y capituló y estructuró ("ordenó"), seguramente a la vista de las *ordinationes* de las de Gómara y Las Casas, como arriba he señalado, parafraseando fragmentos de la introducción a mi edición. No voy a comentar la "sutil" diferencia entre "escrita de mano" y "de su puño y letra", porque bastaría indicar que Bernal había perdido mucha vista y dictaba, como se puede ver por los diferentes tipos de letra de las glosas marginales e interlineales de *G*.

Aparte los citados más arriba y abajo, se encuentran bastantes cédulas regias en que se cita a nuestro encomendero y autor:

Orden a don Pedro de Alvarado de 19 de junio de 1540, Madrid, pidiéndole informa de los pueblos que se le habían quitado a Bernal Díaz y se le compense con otros "tales y tan buenos" (AGI, Guatemala, 393, libro II, f. 215v).

Orden al virrey don Antonio de Mendoza de 2 de julio de 1540, Madrid, para que otorgue a Bernal un corregimiento en la Nueva España cerca de su casa. Se incorpora a la anterior, dirigida al licenciado Cerrato.

Orden a don Antonio de Mendoza de 3 de julio de 1540, Madrid, para que cumpla la precedente en caso de que la incumpla el gobernador de Guatemala, "de manera que el dicho Bernal Díaz no reciba agravio en la dilación" (AGI, *loc. cit.*); también se incorpora a la primera cédula.

Orden al licenciado Cerrato de 1 de diciembre de 1550, Valladolid, para que cumpla la cédula de 1540 (AGI, Guatemala, 393, libro III, f. 201r).

Licencia para de 24 de enero de 1551, Valladolid, para pasar a Guatemala "tres asnos garañones" (AGI, *loc. cit.*, fol. 205v)

Orden a la Audiencia de Guatemala de 24 de enero de 1551, Valladolid, para que se favorezca a quien case con la hija de Bernal Díaz (AGI, *loc. cit.*, fol. 205r)

Orden a la Audiencia de Guatemala de 24 de enero de 1551, Valladolid, para que se provea de corregimientos a quien se casase con aquella hija de Bernal (AGI, *loc. cit.*, fol. 205r)

Orden a los oficiales de la Casa de Contratación de Sevilla de 24 de enero de 1551, Valladolid, para que no se cobren derechos de almojarifazgo a Bernal Díaz de "todo lo que llevare a Guatemala" (AGI, *loc. cit.*, fol. 206r)

Recomendación al licenciado Cerrato de 31 de enero de 1551, Valladolid, para que ayude a Bernal Díaz "en las cosas de nuestro servicio, conforme a la calidad de su persona" (AGI, *loc. cit.*, fol. 206v)

Licencia de 28 de febrero de 1551, Valladolid, para que Bernal Díaz y sus dos criados puedan portar armas ofensivas y

defensivas, siempre que no "ofenderán con ellas a persona alguna" (AGI, *loc. cit.*, fol. 209r)

Recomendación al licenciado Cerrato de 28 de febrero de 1551, Valladolid, de que dé un cargo a Bernal Díaz, que demostró su experiencia y buen comportamiento cuando le nombró visitador de Guazacualco y Tabasco el obispo Ramírez de Fuenleal (AGI, *loc. cit.*, fol. 210r)

Licencia de 20 de abril de 115, Cigales, para que pase tres asnos garañones más sin pagar impuestos (AGI, *loc. cit.*, fol. 215r)

Orden al licenciado Cerrato de 13 de junio de 1551, Augsburgo, donde se recomienda a Bernal Díaz y se exige el cumplimiento de la cédula de 1540. Se adjuntará a la información de servicios de 1539.

La cultura de Bernal Díaz

Duverger (2013*a*:116) señala una y otra vez que Bernal es analfabeto, pues, según sus cálculos, de "los 550 compañeros de conquista de Cortés, alcanzamos una cifra de entre cinco y diez personar alfabetizada… Todo apunta a pensar que Bernal Díaz del Castillo nunca escribió nada, ya que nunca supo escribir. En todo caso, no lo suficiente como para componer la *Historia verdadera*". La principal base para esta suposición, con todo, son las distintas y cambiantes firmas de Bernal.[66] El mismo Hugh Thomas asegura haber "examinado individualmente las declaraciones de servicios y méritos de varios cientos de esos hombres y la mayoría de ellos podían leer y escribir. Los que eran analfabetos estaban debidamente identificados como tales". Más abajo insiste en sus dotes narrativas:

> Consideremos el relato que Bernal hace del viaje a la Nueva España/México en 1518 de Francisco Hernández de Córdoba, un cordobés de buena familia. Era el primer viaje español desde Cuba a la tierra de Moctezuma. El objetivo principal era capturar indios para hacerlos esclavos y hacerlos trabajar en los ingenios azucareros de Cuba. Había tres líderes: Hernández de Córdoba, Cristóbal de Morante (de Medina del Campo, como Díaz del Castillo) y Lope Ochoa de Caicedo, de Córdoba. El mejor relato de esta infeliz y fracasada expedición –Hernández de Córdoba resultó herido de muerte en una batalla– es, de acuerdo con la opinión generalizada, el de Díaz del Castillo. Fue el único que escribió en tanto que participante temporal en la expedición. El relato en el primer capítulo de su libro es vívido y muy conmovedor. Uno no puede compararlo con lo que dijeron Las Casas, Cortés, Oviedo o Pedro Mártir de

[66] "Pero Bernal Díaz era un viejo cuando empezó a escribir, a menudo enfermo y en ocasiones alguien –su hijo Francisco, por ejemplo– pudo haber firmado por él. Sabemos que lo hizo en al menos una ocasión" (Thomas 2013); baste ver Sáenz de Santamaría 1959, 1966/82.

> Anglería sobre el mismo tema, porque basaron su relato en historias que habían oído y no en su propia memoria (Thomas 2013)

También le extraña a Duverger que el texto de Bernal sea el único que se conoce de su supuesto autor, o sea, que es de extrañar que sea autor de una obra única. Pero lo cierto es que hay muchos autores de una sola obra, como fray Toribio Motolinía o fray Ramón Pané; en otro orden, Fernando de Rojas Alemán, o el autor de *La pícara Justina*, etc., y nadie ha dudado de su condición de autor.[67] También hubo muchos autores "y obras muchísimo más importantes que Bernal en su tiempo, de quienes sabemos poco, como algunos de los primeros frailes, que casi se confunden con sus mitos.[68] Durante siglos anduvieron escondidos o se perdieron los mayores manuscritos de Olmos, Motolinía, Sahagún" (Blanco 2013). Además se conservan aquellas cartas firmadas por Bernal Díaz, cuya funcional redacción responde al fin por el que fueron escritas: denunciar los abusos de algunas autoridades, sin florituras retóricas; lo que no se contradice con que desde las "soledades selváticas" de Guatemala no hubiese podido leer también las *Cartas de Relación* del propio Cortés.[69]

---

[67] "Además, parece obviar el profesor Duverger que esta misma invisibilidad la encontramos en otros cronistas de Indias, pues muchos de ellos fueron personas de tercera fila que jamás destacaron en el campo de batalla. Citaré un solo ejemplo para no extender me en exceso: Alonso de Góngora Marmolejo, nos dejó una excepcional crónica sobre la conquista del reino de Chile por Pedro de Valdivia. Pues bien, de forma muy similar a Bernal, él apenas aparece en la documentación y los pocos datos biográficos que hasta hace poco sabíamos, procedían de dos o tres referencias que nos dejó en su propia obra. Curiosamente, tiene otro paralelismo con Bernal Díaz, pues la escribió siendo un anciano, en 1572, después de haber leído la primera parte de *La Araucana*, acabándola el 16 de diciembre de 1575, pocas semanas antes de su óbito. ¿Cómo recordaba tantos nombres y tantos lances al final de su vida? Pues al igual que Bernal, gracias a una alta capacidad de observación, a su buena memoria y a los documentos y libros de los que dispuso" (Mira Caballos 2013).

[68] "Según Duverger, si excluimos la propia *Historia verdadera*, apenas aparece su nombre en otros textos o documentos sobre la conquista, lo que vuelve a evidenciar el fraude. Sin embargo, precisamente fueran estas omisiones las que lo empujaron a escribir su versión de los hechos. Que apenas aparezca en la documentación no significa que no estuviera, sino simplemente que nunca destacó en la guerra, probablemente porque se centró en lo que mejor sabía hacer, es decir, en observar y memorizar los hechos protagonizados por la hueste" (Mira Caballos 2013).

[69] "La historia de la conquista de México es también la historia de un fenómeno de nexos, redes, afinidades y comunicaciones impensables antes de la aparición del libro impreso. Un solo ejemplo: el notable éxito editorial de las *Cartas de relación* que Cortés envía a Carlos V directamente en mano de los dos soldados nombrados procuradores del Ayuntamiento de la Villa Rica de la Veracruz, cargados de regalos y peticiones. Una primera carta está perdida pero la segunda fue impresa en Sevilla, y reimpresa en Zaragoza en 1522, publicada en Amberes y en Nuremberg, traducida al latín, al italiano y al flamenco en 1525. Resultado: cuatro mil ejemplares. Cifra insólita para la época" (Moreno Toscano 2013). Wright 2008 analiza estupendamente las ediciones de las cartas para señalar que se usaron los mismos tacos de imprenta que en la traducción de Livio, de modo que "this visual

Las complementarias afirmaciones sobre la escasa cultura de Bernal se pueden contradecir fácilmente, porque no es preciso conocer demasiada historia sagrada para saber que José fue vendido por sus hermanos, ni mucha historia romana para saber que César cruzó el Rubicón. Asimismo, para conocer la destrucción de Jerusalén por Tito, cuya analogía con la de México tanto asombra a Duverger (2013*a*:99), basta saber que no era condición necesaria haber leído a Flavio Josefo (*De bello judaico*), sino "una apócrifa *La destrucción de Jerusalén*, una obrilla supuestamente escrita en 29 capítulos por Jafel por orden de Jacob y José de Arimatea. A ella se refiere Bernal Díaz al confesar: 'yo he leído la destrucción de Jerusalén" (Gil 2012: LVIII). "Tampoco es necesario haber leído el *Libro de las Crónicas* para saber que los nombres de Tarsis, Ofir y Saba resonaban en los oídos de los conquistadores como sinónimos de riqueza" (Rodilla 2013).[70] Por no citar algo tan obvio que "El hijo de un regidor en Medina del Campo a principios del siglo XVI habría tenido muchas oportunidades de convertirse en un hombre bien leído. Pertenecía a la generación inmediatamente posterior a la invención de la imprenta, que hizo posible la lectura para el público general. Bernal Díaz fue también regidor en sus últimos años en Santiago de Guatemala. No creo que haya habido muchos regidores analfabetos, ni siquiera en América Central, incluso en el siglo XVI" (Thomas 2013), máxime cuando su padre, el regidor, compartía el cargo en el ayuntamiento de Medina con Garci Rodríguez de Montalvo, refundidor del *Amadís*.[71] Una obra con la que comparte también algunos rasgos estilísticos.[72] No olvidemos, en fin, que muchos *dicta* y *facta* de la Antigüedad grecolatina son moneda corriente:

---

mode, in effect, connects the letter from Mexico to the Livy in terms of the mediated communications that spark, delay, or resolve conflicts that arise during battles for imperial expansión" (p. 741). Barrau 2008:17 también señala cómo se adornaban la portadas de las crónicas con motivos caballerescos, "coats of arms, knights or kings or allegorical representations that addressed vices or virtues, or spatial and geographic representations". Hirsh 1976:553-562 trae un estupendo apéndice con los principales relaciones impresas. Cf. Miralles 2001:75-88 y *passim*.

[70] Que sigue diciendo con razón "¿Acaso no confundió Colón en 1494 Veragua con Ofir, donde se creía que estaban las minas del rey Salomón? ¿Y por qué no pensar también que Bernal es un atento oidor de las arengas de Cortés?". En general, Barbón 1974.

[71] Lo señalé en mi edición (Serés 2011:1117) y celebro coincidir con Hugh Thomas, que apunta que, "por una asombrosa coincidencia, Garci Rodríguez de Montalvo, el autor o más bien el impulsor de la novela *Amadís de Gaula*, el gran éxito literario de la primera generación de lectores, y el compositor de una secuela menor, *Las sergas de Esplandián*". Duverger (2013*a*:105) también ve en esto una pequeñez: "Díaz sólo encuentra un elemento de comparación: los encantamientos del libro de *Amadís*".

[72] También los señala Thomas 2013: "existe aun otro vínculo más entre el *Amadís* y la *Historia verdadera*… Lo que quiero subrayar es que casi todos los títulos de los capítulos del *Amadís* empiezan con la palabra "cómo": "Cómo Amadís era muy bienquisto en casa del rey Lisuarte" (Libro 1, capítulo XVII). En esto existe un paralelo en la obra de Díaz del Castillo; por ejemplo, "Cómo el gran Moctezuma nos envió otros embajadores con un presente de oro..." (Capítulo LXXXVII). La organización de la obra de Díaz del Castillo, así, tiene mucho en común con la del *Amadís*.

> No necesitamos imaginarnos a Bernal sacando de su mochila 'los *Comentarios* de Julio César o las *Vidas paralelas* de Plutarco para leerlos a la luz de una veladora' (p. 107), porque su pretendida erudición no es tal, no tiene por qué conocer esas obras, los pasajes citados por Duverger son ecos de la divulgación, son tópicos, son perlas de sabiduría popular, en resumen, una cultura libresca. No hace falta irse a los extremos, ni era tan erudito ni era tan analfabeto y además, como afirma el historiador francés Pierre Vilar, en la España del Siglo de Oro hubo muchos soldados escritores… Y así, una tras otra, podríamos ir desgranando las referencias por las que Duverger trata de hacer pasar al Bernal analfabeto, que nos ha presentado en los primeros capítulos, por un Bernal erudito para descartarlo como autor de la *Historia* y no se da cuenta, porque no analiza detenidamente el texto, puesto que no es filólogo, que esas referencias Bernal las sabe de oídas. (Rodilla 2013)

Casi a renglón seguido, Duverger (2013*a*:101) se espanta de que el supuestamente inculto Bernal "cite al emperador Augusto, al que llama Octaviano, cita a Pompeyo en tres ocasiones, a Escipión en dos. Evoca a Aníbal, a los cartagineses". Bernal los cita juntos:

> Hágole saber que otro más venturoso hombre en el mundo no habido que Cortés, y tiene tales capitanes y soldados que se podían nombrar tan en ventura cada uno, en lo que tuvo entre manos, como Taviano; y en el vencer, como Julio César; y en el trabajar y ser en las batallas, más que Anibal. (cap. CLXII, P. 741)

Pero le bastaba haber oído las celebérrimos versos de Jorge Manrique:

> En ventura, Octaviano;
> Julio César, en vencer
> y batallar;
> en la virtud, Africano;
> Anibal, en el saber
> y trabajar.[73]
> (*Coplas a la muerte de su padre*, XXVII, vv. 313-318)

Y ya no entraré a considerar que Duverger (2013*a*:101) juzgue, con retranca, que la grafía Alexandre indique procedencia culta o francesa ("¡Que Bernal utilice la ortografía 'Alexandre' presupone que ha tenido conocimiento de ese cantar de gesta francés! ¡Qué sorpresa el ver a nuestro guatemalteco apasionado por la cultura francesa!"), cuando desde el siglo XIII ya figuraba en el *Libro de Alexandre* y en tantísimos romances sobre el mace-

[73] Me alegro de haber encontrado la misma fuente (ya la señalaba en mi edición, *loc. cit*.) que el admirado Juan Gil (2012:LIX).

donio.[74] A renglón seguido insiste en que "después de la Noche Triste, pone en efecto en boca de Cortés la siguiente exclamación: 'Denos Dios ventura en armas, como al paladín Roldán", como si Roldán no fuese un notorio héroe de romancero.[75] No parece entenderlo así Duverger (2013*a*:105), pues señala un escena de la Noche triste: un soldado "bachiller" cita ante Cortés los primeros versos de un romance: "Mira Nero de Tarpeya / a Roma cómo se ardía..."; lo trae a colación para "dudar que sea común para todos" y, así, denunciar la impostura de Bernal, que, según él, por su "rústica candidez de encomendero guatemalteco" no podía atesorar "esos brillantes ejercicios de estilo". Cualquiera que conozca el romancero viejo sabe de su amplia difusión (recitado, cantado, en pliegos sueltos, en romanceros generales o particulares, en piezas teatrales, etc.[76]) por todas las capas sociales y estamentos culturales; a pesar de todo, afirma rotundamente que "estamos muy lejos de la cultura popular". Al revés de lo que dice Duverger, estamos en plena cultura popular.[77] ¡Tantas cosas pudo haber leído Bernal![78] Cuando, por otra

[74] "Esto no quiere decir en absoluto que Bernal hubiera leído esta obra del mester de clerecía, pero sí se le conocía a Alejandro con la grafía Alexandre en España" (Rodilla). Abunda en este extremo Huerta 2013: "ignora Duverger la existencia del muy español *Libro de Alexandre*, del siglo XIII, reescritura, reelaboración, traducción y refundición —creativa, inventiva— de versos franceses. Ésa es la fuente de Bernal, accesible y conocida en España durante siglos —el marqués de Santillana lo menciona en el siglo XV, por ejemplo—, y ello explica lo que para Duverger es la "grafía francesa", en realidad proveniente de un libro español: el monje o los monjes que compusieron esa obra escribieron "Alexandre", huella al mismo tiempo tenue y manifiesta de los orígenes franceses de la obra. Duverger no sabe nada de esto"; parecidos argumentos trae Blanco 2013.

[75] "Y Bernal tampoco necesitaba conocer la *Chanson de Roland* por haber dicho que Cortés exclamó en la Noche triste "Denos Dios ventura en armas, como al paladín Roldán", porque pertenece a un romance carolingio muy divulgado y que conocían los conquistadores" (Rodilla). Para todas estas referencias literarias, véase simplemente Menéndez Pidal 1940; también pueden verse Simmons 1976, Valenciano 1992, H. Thomas 1994:209-210, o Chicote 2003; en general, Aurelio González 2003.

[76] Me sumo a las palabras de Blanco 2013: "me limitaré a citar a dos estudiosos que comentan, en sus ediciones del *Quijote*, los versos de ese poema 'neroniano': para Martín de Riquer, es 'un muy conocido romance' (anotación del capítulo 44 de la segunda parte del *Quijote*); para Francisco Rico, se trata de un 'célebre romance' (anotación del mismo capítulo), […] por eso Cervantes lo utiliza con toda naturalidad al componer la canción de Altisidora"

[77] "Es incluso posible que en ocasiones haya colaborado también, involuntariamente, el propio Hernán Cortés, ¿por qué no?, pues convivieron y conversaron bastante. Bernal fue toda la tropa, sin excluir a Cortés. También hay mucho de Las Casas en Motolinía, a pesar o precisamente a partir de sus diferencias; de Olmos en Sahagún; de todo mundo en Torquemada… Cada fraile cronista o soldado era también muchos otros frailes cronistas y/o soldados, y tomaba de todos un poco cuando lo necesitaba, y a la vez sería aprovechado por otros autores. No había 'autoría' en el sentido moderno del *copyright*" (Blanco 2013)

[78] "Duverger supone e ironiza que nuestro conquistador guatemalteco no pudo tener la cultura literaria que la *Historia verdadera* refleja. Creo que se equivoca. Españoles e indios tenían y leían libros y a menudo eran más cultos que nosotros en temas clásicos e históricos.

parte, cita las palabras de Bernal: "*dijeron* algunos soldados de los que fueron en su compañía que quiso remedar a Ulises" (Duverger 2013*a*:102), para desmentir que haya leído a Homero, es fácil argumentar que no precisaba haber leído la *Odisea* para conocer las aventuras de Ulises, porque sumas de historia troyana y romances de Ulises y Penélope los había de sobras. Análogamente, para referirse, hiperbólica y satíricamente, a la casa que se estaba haciendo Cortés como laberinto de Creta, "y de tantos patios como suelen decir el laberinto de Creta" (cap. CLXII; Duverger, ibidem), no necesitaba conocer mitología griega ni arquitectura micénica: es cultura oral, moneda corriente; como él mismo dice: "según dicen y se cuentan de sus historias".[79] Por otra parte, lo llama "laborintio" (p. 740 de mi edición).

Queda aún pendiente otro asunto no menor: el de la impresión, llegada y circulación del libro por la Nueva España.[80] Porque a pesar de lo indicado por Duverger, la crónica de López de Gómara sí pudo haber llegado a manos de Bernal,[81] como llegaban como "libros de misa" o muchas novelas de caballerías:

> En 1531 se prohíbe formalmente pasar a América novelas de caballerías y otras novelas de entretenimiento consideradas nocivas para los indios así como todo tipo de libros que fomentaran la apertura a un pensamiento crítico y libre. Es sin embargo preciso preguntarse el alcance de este

---

Antonio de Guevara era lectura muy del medio de los cabildos, al que Bernal perteneció, y Tito Livio era una de las primeras lecturas para cualquiera que supiera un poquito de gramática. Lo que Bernal Díaz del Castillo sabe de Troya, de Alejandro Magno, de César, del rey Arturo o de Carlo Magno bien puede proceder de un libro muy popular en la época, conocido como *Los nueve de la fama*, compendio histórico y libro de caballerías a la vez.... Duverger afirma 'los libros en el siglo XVI son productos escasos y caros'. El examen de los tirajes y las ediciones, de las bibliotecas, los embarques, los testamentos de la época, podría llevarnos a la exclamación inversa. Qué sorprendente abundancia y difusión de los libros por el mundo: los indios de Tlaxcala leyendo a Andrea Alciato, los del valle de México traduciendo a Esopo y los de la Mixteca incluyendo invariablemente libros en sus testamentos" (Escalante Gonzalbo 2013)

[79] "Se trata de historias orales de gran divulgación, no de 'pepitas de erudición', como dice Duverger, que tendría que poseer nuestro autor" (Rodilla 2013).

[80] Además de los clásicos trabajos de Torre Revello 1940, Friede 1959, Millares Carlo 1970 y Fernández del Castillo 1982, véanse también Castañeda 2001, Lafaye 2002 o Rueda 2005.

[81] "Es cierto que en aquellos tiempos la ciudad de Santiago de Guatemala no dejaba de ser un poblacho, pero existía una cierta circulación de libros en toda la América colonial. Pondré sólo un ejemplo, en 1521 se hizo un inventario de los libros que poseía un espadero residente en Santo Domingo, llamado Francisco de Pedraza, y se enumeraron más de dos centenares de ejemplares. Entre ellos los había de gran variedad temática, algunos recién editados en Castilla, como *Calixto y Melibea*, obras mitológicas y varios libros de caballería, como el *Amadís de Gaula*. Dada la fama que había adquirido la sorprendente conquista de la confederación mexica, no tenía nada de particular que Bernal Díaz, se hubiese agenciado de sendos ejemplares que narraban hechos en los que él mismo había participado. Tampoco parece extraño que dispusiese de un *Amadís de Gaula*, o de un ejemplar de las *guerras judaicas* de Flavio Josefo, editada en 1491" (Mira Caballos).

> decreto pues, según los estudiosos Irving A. Leonard, José Torres Revello, Guillermo Furlong y Antonio Cornejo Polar, pese a las restricciones legales, la América colonial tuvo un excelente mercado bibliográfico con un repertorio amplio, variado y novedoso. Los documentos que prueban el tráfico fluido de impresos que hubo entre España y los dominios de ultramar han llevado a que el tópico del retraso cultural de América haya quedado en los últimos estudios sustancialmente modificado" (Serna 2012)

Lo mismo cabe decir de la obra de las *Cartas de relación* de Cortés, a cuya prohibición tanta importancia da Duverger:

> es cierto que en 1527 se prohibió la impresión de las *Cartas de relación* y se recogieron los ejemplares que circulaban. Ello se debió a las protestas de Pánfilo de Narváez, que consideraba que lo difamaba. Pero nada se dice en aquella real cédula que la medida afectase a futuros escritos. Si no había prohibición, no necesitaba ninguna máscara para escribir. Por otro lado, si hubiese tenido dificultad para publicar en España, podía hacerlo en el extranjero. Gómara, a quien las pruebas documentales no otorgan la condición de capellán de Cortés, lo consiguió a pesar de que sobre su obra pesaba una prohibición expresa (Martínez Martínez 2013)

Nadie a estas alturas duda de que las cartas de Cortés o la *Hispania victrix* de Gómara circularon a pesar de las sanciones.[82]

El estilo de Bernal y el de Cortés

Según Duverger (2013*a*:182), "la *Historia verdadera* posee un verdadero marcador estilístico en el que se transparenta la mano de Cortés, me refiero al recurso del binarismo… junta dos sinónimos o dos palabras con sentido complementario para evocar una sola idea". El problema es que, como Duverger no está familiarizado con los recursos retóricos, no reconoce las variantes de la *interpretatio*,[83] que desde finales del siglo XV dominan la prosa castellana. Me refiero, genéricamente, a las figuras de expresión que tienen su fundamento en la duplicación léxica o sintáctica (paralelismos, quiasmos, estructuras bimembres, correlaciones, anadiplosis, geminaciones,

---

[82] Baste ver el ya clásico libro de Torres Revello 1940: X, XXIII; complétese con Adorno 2008.

[83] Véase, en general, Lausberg 1983: ¶¶ 406, 649-656, 667 y 751; para la *interpretatio* en sentido estricto, la *Rethorica ad Herennium*, IV, xxviii, 38. Durante la Edad Media, la definición depende en gran medida de San Isidoro, quien la concibe como una especie de glosa que subsana la oscuridad de ciertos vocablos: "glossa Graeca interpretatione lingua sortitur nomen" (*Etimologías*, I, xxx, 1), a zaga seguramente de Quintiliano: "protinus enim potest interpretationem linguae secretioris, quas Graeca glwssaV vocant, dum aliud agitur ediscere..." (*Institutio oratoria*, I, i, 35).

gradaciones, etc.) y a los recursos formales directamente emparentados con lo que en lingüística se suele llamar binomio léxico, desdoblamiento, iteración sinonímica y similares; y que en retórica se agrupan, a veces indistintamente, bajo las etiquetas de sinatroísmo, pleonasmo, hendíadis, *congeries*, anáfora… y la propia *interpretatio*. Estos recursos, otros afines y demás técnicas cercanas (como la *annonimatio*, la *traductio*, la iteración o la epanelepsis) caracterizaron la prosa "culta" del siglo XV,[84] la caballeresca,[85] y algunos romanceamientos, especialmente los de los clásicos grecolatinos, "le tre corone" italianas y algunos pocos más textos afines.[86] Evidentemente, tampoco dejaron de utilizarse durante todo el Siglo de Oro.[87]

Para acabarlo de redondear, por si no hubiera testimonios teóricos y prácticos de dichos procedimientos, afirma Duverger (2013*a*:182-183) que este recurso "sólo transpone en la lengua española una forma de expresión ampliamente utilizada ¡en náhuatl! En la lengua azteca, digamos que en la lengua refinada que se hablaba en la élite, el recurso del binarismo era una ardiente obligación". Y si así fuese, bien lo hubiera podido asimilar Bernal, que estuvo mucho más tiempo que Cortés entre los hablantes del náhuatl.[88] No se entiende, entonces, que se pregunte, refiriéndose a Cortés: "¿Quién más que él hubiera podido prestarse a esa fusión cultural?" (2013*a*:183) La respuesta es sencilla: Bernal Díaz. Precisamente ese supuesto estilo cortesiano para marcar la duplicidad de la escritura es lo que hace más inverosímil la segunda parte del libro. Porque el estilo es "bernaldiano", o sea, su manera de narrar está más cerca de la lengua hablada que de la culta o cortesana, aunque tome de ésta (a través de los citados libros de caballeríao las crónicas particulares) aquellos recursos.[89]

---

[84] Cuyos autores buscan "amplitud y magnificencia desarrollando las ideas de manera reposada y profusa, y repitiéndolas a veces con términos equivalentes... el pensamiento se distribuye en cláusulas simétricas y contrapuestas" (Lapesa 208); también lo advirtió doña Mª Rosa Lida 1950: 134, 166, 170 ss.; yo mismo lo analicé para *La Celestina* en Serés 2010.

[85] Eisenberg 1975: XXXVII.

[86] Véase especialmente Gutiérrez Cuadrado 1993 y complétese Pascual 1974.

[87] Véanse, por ejemplo, un par de trabajos de Morreale 1959, I 46-48; 1968 25, o el de Azaustre 1996.

[88] Porque, además, Duverger "Quiere fundamentar su idea del mestizaje basándose en una fusión cultural entre el español y el náhuatl…, cree que en cada página de la *Historia verdadera* se expresa el amor de Cortés por México… En su opinión, Cortés, después de la Conquista, consideraba a los mexicas como sus socios o aliados, nunca como sus enemigos. Siempre admiró el valor de los guerreros indígenas… Todas las mujeres indígenas que coloca con sus capitanes le parecen hermosas. Duverger considera que Cortés soñaba con un 'país mestizo, inventado' (por el mismo Cortés). Sin embargo, me parece del todo improbable que Cortés estuviera interesado en las detalladas, a menudo minúsculas, historias vitales de sus compañeros que encontramos en los capítulos CCV y CCVI" (Thomas 2013).

[89] La del medinense es "a menudo paratáctica, con cansino encadenamiento de copulativas; … abundan los pleonasmos, y se incurre a menudo en anacolutos. Propias de este estilo coloquial son las repetitivas figuras etimológicas ("yendo que íbamos")… o la concordancia *ad*

Por otra parte, la premisa mayor anula las menores, pues si hemos de creer que si Cortés, ya revestido de la condición de escritor anónimo, quería redactar un texto "humilde", para hacerlo pasar por el de un soldado, para que nadie pudiese atribuírselo, ¿por qué, según él, lo redacta tan culto y cortesano que los lectores posteriores (especialmente Duverger) no lo puedan atribuir a un soldado, supuestamente iletrado? O sea, si quería darle una apariencia tosca e iletrada, propia de un soldado raso, debería haberlo redactado groseramente, con coloquialismos *ad nauseam*, etc. Hay errores, sí, al igual que otras anomalías, que no deberían poder darse en un texto escrito por una persona culta, que no disimula en exceso su cultura al citar algunos pasajes bíblicos, pequeñas retahílas de nombres clásicos y fuentes de tercera mano y mostrencas.

La doble autoría: Gómara y Cortés

La duplicidad que plantea Duverger es la derivada de un reparto de papeles: a partir de los datos de Cortés y de otras crónicas, Gómara redactará la suya como cronista profesional; Cortés, la suya. La única persona que sabía lo que estaba pasando era un primo de Cortés, que eventualmente era su abogado: fray Diego Altamirano, con una reducida corte de seguidores y ayudantes. Cuando el tribunal ese trasladó, en 1546, a Madrid, y luego a Sevilla, Cortés le fue a la zaga, acompañado por fray Diego de Altamirano. Más adelante, con su obra terminada, se alojó en casa de un amigo de Castilleja de la Cuesta, Sevilla, donde murió el 2 de diciembre de 1547. Justifica Duverger (2013*a*:200) la doble redacción porque "isin esa publicación [la apologética crónica de Gómara], la argumentación estrella de la *Historia verdadera* perdería evidentemente todo su sabor y todo su sentido!", pues al redactar la "suya" Cortés, en Valladolid y entre 1545 y 1547, la hará contrastar vivamente con aquélla, como si fuera de un viejo conquistador resentido contra su otrora capitán:

> Con absoluta delectación, Cortés le dictará a su cronista patentado el contenido de los capítulos de su epopeya, sabiendo que algunas horas más tarde hará que hable su conquistador anónimo con todo el ímpetu de rebelde que se puede manifestar frente a alguien que nunca ha puesto los pies en la Nueva España. El testigo ocular contra el cronista de

sensum… Para pasar de un tema a otro se usa muy a menudo como frase de transición un 'dejemos esto, y digamos'", señala Gil 2012:LXVII, que en seguida se refiere a los usos del "habla popular, que vacila con frecuencia en el uso de los proverbios…; lengua de corte coloquial que intenta recoger las diferentes voces de los soldados y que abunda en expresiones populares…; tampoco son infrecuentes los adagios…; ni faltan alusiones a personajes folclóricos, como Pedro Carbonero" (pp. LVII-LVIII), etc., etc. Sobre el estilo de Bernal en general, Lapesa 1968-69 y Barbón 1974 y 1978; particularizo algunos rasgos estilísticos en las páginas 1201-1214 de mi edición

> gabinete: el binomio es ideal, atractivo, conflictivo a pedir de boca. Cortés juega de lleno con el efecto de contraste (p. 151)

Tanta es la habilidad, que "el autor de la *Historia verdadera* [o sea, Cortés] dosifica a la perfección el sutil equilibrio entre la preponderancia dada a Cortés y la apropiación colectiva de la conquista por su tropa" (2013*a*:161). Incluso apostilla que la redacción es tan críptica, que ni siquiera Gómara parece conocer la otra redacción: "¡Además, todo lleva a pensar que Gómara no haya sido informado de las actividades literarias nocturnas del marqués! Éste espera de su capellán una crónica exterior, distanciada; implicarlo en la versión sensitiva hubiera hecho fracasar el plan" (2013*a*:164). Pero, como bien señala Delgado,

> lo curioso del caso es que en ninguna de las críticas de libro que he leído se menciona que Bernal no es en modo alguno complaciente con la figura de Cortés, ya que tras decir que era un gran hombre y un gran jefe le pega puntadas sin parar, algunas de ellas muy graves, como la ejecución de Cuauhtemoc ("estuvo muy mal hecho"). No tendría sentido que Cortés tirara tantas piedras sobre su propio tejado y esto desmentiría por sí solo el argumento central de Duverger.

Para que no quede ningún cabo suelto, la difícil explicación del estilo (ora sencillo, ora épico, ora culto, ora cercano al náhuatl) es análoga a la rocambolesca del doble viaje del libro: de Sevilla a México, y de ahí a Guatemala, que no pueden ser probados en absoluto. La cerró anónima y acabó siendo apócrifa (o sea, atribuida a un tal Bernal Díaz del Castillo) veinte años después y en Guatemala.

Quedan muchas preguntas pendientes: por qué no se publicó la de Gómara hasta 1552, a pesar de estar concluida hacia 1546, pues "porque Cortés anticipó las diatribas contra su cronista patentado fundándose sobre un texto todavía en estado de manuscrito" (Duverger 2013*a*:201); por qué tardó veinte años Cortés en enviar la suya a América: porque desde 1562 y "sin que conozcamos a los promotores, un escenario alternativo cobra vida: la restauración del poder cortesiano por medio de sus tres herederos varones" (p. 203). Y supuestamente la crónica era la prueba definitiva que legitimaría la herencia paterna.[90] Tampoco se acaba de entender demasiado la intervención del cronista Cervantes de Salazar, que, según Duverger (2013*a*:206), se sumará a la causa de los hijos de Cortés, interrumpiendo su crónica en 1565, que "viene como anillo al dedo para servir de apoyo ideológico al intento de restauración cortesiana que está en curso desde el verano de 1562".

[90] "Creo que, si Cortés hubiera escrito el libro, el secreto habría salido a la luz a través de su familia o la de Bernal Díaz. Ninguno de los hijos de Cortés era especialmente discreto. Fray Diego Altamirano sin duda le habría contado su secreto a alguien y se habría conocido con el transcurso de los años. Cortés tuvo otros ayudantes, según Duverger, en aquellos años críticos entre 1541 y 1546. ¿Fueron siempre discretos? No me lo creo" (Thomas 2013).

No hay ningún indicio documental de la secreta redacción y autoría de Cortés ni de la peripecia del texto, ni de cómo les llega misteriosamente a los hijos de Cortés, ni de dónde durmió anónima el sueño de los justos veinte años ni de quién la custodió: ¿Cervantes de Salazar? Señala Duverger (2013*a*:212) que llegaría a México hacia 1562, pero alguien, "seguramente una persona cercana a Martín [Cortés, primogénito]" le insertaría correcciones, que "tienden a establecer que la redacción de la crónica tuvo lugar entre agosto de 1566 y septiembre de 1567" y, torpemente, los párrafos en los que se habla de la supuesta participación de Bernal Díaz en el viaje de 1518 a Nueva España de Juan de Grijalva.

Y no contento con semejante peripecia del traslado a América quince años después de ser redactada, y anónima, resulta que fue modificada para parecer más reciente y, además, luego un "partidario del marqués entró probablemente en contacto con un extraño personaje que se hace llamar Bernal Díaz del Castillo" (Duverger 2013*a*:215) al que se la acaba endosando. No acaba aquí la cosa; falta la aparición estelar de un hijo muy espabilado de Bernal, Francisco, "quien no tendrá escrúpulo alguno" para utilizar en beneficio propio "la milagrosa aparición de la *Historia verdadera*"; aprovechará la "espléndida oportunidad" siendo un texto anónimo, porque

> los contornos del personaje forjado por Cortés pueden cuadrar, si no se mira de muy cerca, con la figura de su padre. Le parece posible intentar la amalgama. Imaginamos que Bernal se mostró reticente… Pero finalmente dejará que actúe su hijo y púdicamente cerrará los ojos ante el sacrilegio, del que con todo cuidado evitará vanagloriarse (Duverger 2013*a*:216)

A continuación (pp. 216-223) señala las "modificaciones de dos tipos" que introducirá en la crónica anónima Francisco Díaz del Castillo, que, según él, "oscilan entre lo ingenuo y lo ridículo" (p. 221), incluso "hay cuatro capítulos que parecen ser llana y sencillamente inventos" (p. 222). Pueden verse, claro, en el aparato crítico de mi edición.

Pero, además, nada de ello se compadece demasiado con el hecho de que Cortés ya había escrito, entre otras, cinco extensas cartas de relación al Emperador (entre 1519 y 1526) y que ya tenía su propia y muy personalista crónica *oficial*, la que redactó, por encargo del propio conquistador, y a mayor gloria suya, el citado López de Gómara, a quien tan clara y eficazmente se opone a menudo Bernal Díaz con la suya, o sea, con la estupenda *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*.

GUILLERMO SERÉS
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Rolena, "Discourses on colonialism: Bernal Díaz, Las Casas, and the twentieth-century reader", *Modern Language Notes*, CIII (1988), pp. 239-258.

— , "Sobre la censura y su evasión: Jerónimo Román y Bartolomé de las Casas", en su *De Guancane a Macondo*, Sevilla, Renacimiento, 2008, pp. 69-117.

AGUILAR CAMÍN, Héctor, "La conjetura Duverger", *Nexos, El misterioso Bernal Díaz* (1/04/2013) *http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2204018*

— , y Héctor de Mauleón, "Entre la espada y la pluma. Entrevista con Christian Duverger", *Nexos, El misterioso Bernal Díaz* (1/04/2013) *http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2204018*

AZAUSTRE, Antonio. *Paralelismo y sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo*. Santiago de Compostela: Universidad, 1996

BARBÓN RODRÍGUEZ, José Antonio, "Bernal Díaz del Castillo, ¿idiota y sin letras?", en *Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Gredos, Madrid, 1974, II, pp. 89-104.

—, "Sobre el estilo directo en la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo", en *Libro-Homenaje a Antonio Pérez Gómez*, Cieza, «La fonte que mana y corre... », 1978, pp. 45-54.

— , "Una edición crítica de la *Historia vedadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo", *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas*, XXII (1985), pp. 1-22.

— , "Gonzalo de Illescas, Paulo Jovio y la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*", en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, Madrid, Gredos, 1987, III, pp. 303-311

— , ed., Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España. (Manuscrito «Guatemala»)*, ed. José Antonio Barbón Rodríguez, México D. F., El Colegio de México-Deutscher Akademischer Austausch Dienst German Academic Exchange Service-Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 2005.

BARRAU, Óscar, "Framing the Literary: Jacob Cromberger of Seville and the Incipient Spanish American Narrative", *Colonial Latin American Review*, XVII (2008), pp. 5-28.

BARROW, W. J., "Restoration of an ancient manuscript", *The Library of Congress. Journal of Current Acquisitions*, X (1952).

BECKJORD, Sarah H., "'Con sal y ají y tomates': las redes textuales de Bernal Díaz en el caso de Cholula", *Revista Iberoamericana*, LXI (1995), pp. 147-160

BENNASSAR, Bartolomé, "L'*Histoire véridique de la conquête*: écrite par Cortés lui-même ! C'est l'hypothèse audacieuse de Christian Duverger", *L'Histoire*, 386 (avril 2013), pp. 20-21.

BLANCO, José Joaquín, "Duverger y la negación de Bernal", *Nexos, El misterioso Bernal Díaz* (1/04/2013), *http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2204018*

BORUCHOFF, David A., "Beyond Utopia and Paradis: Cortés, Bernal Díaz and the Rhetoric of Consecration", *Modern Language Notes*, LV (1987), pp. 331-369

BOSCH GARCÍA, Carlos, *Estudios de historiografía de la Nueva España*, int. Ramón Iglesia, Mexico, El colegio de México, 1945.

BOYD-BOWMAN, Peter, *Índice geobiográfico de más de 56 mil pobladores de la América Hispánica*, México, FCE, 1985.

BRODY, ROBERT, "Bernal's Strategies", *Hispanic Review*, LV (1987), pp. 323-336.

CALÉS, Soledad, *La intriga Cortés*, (*El País*, 25/02/2013) *http://elpais.com/elpais/2013/02/24/opinion/1361732334_747363.html*

CALVI, Vittoria., "Problemática del dialogo nella *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*", *Studi di Letteratura Ispano-Americana*, XVII (1986), pp. 7-43.

CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando, "Conquistadores, utopía y libros de caballería", *Revista de Filología Románica*, X (1993), pp. 11-29.

Cartas de Indias, ed. J. Zaragoza, Madrid, Atlas, 1877 (BAE, 264-266), 3 vols.

CASTAÑEDA, Carmen, "Libros en la Nueva España en el siglo XVI", en *La cultura del libro en la Edad Moderna. Andalucía y América*, coords. M. Peña, P. Ruiz Pérez y J. Solana, Córdoba, Universidad, 2001, pp. 271-288.

CÁTEDRA, Pedro M., "En los orígenes de las *epístolas de relación*", en *Las «relaciones de sucesos» en España (1500-1750)*, Alcalá de Henares, Publications de La Sorbonne-Universidad de Alcalá, 1996, pp. 33-64.

CHARTIER, Roger, "Rendre à Cortés ce qui est à… Cortés" (*Le Monde des Livres*, 1/3/2013) *http://fr.scribd.com/doc/132099046/Supplement-Le-Monde-des-livres-2013-03-01*.

CHICOTE, Gloria Beatriz, "La lexicalización de la experiencia: El romancero en la prosa historiográfica de Bernal Díaz del Castillo", *Romance Quarterly*, L (2003), pp. 269-279.

DELGADO, Ángel, ed., Hernán Cortés, *Cartas de relación*, Madrid, Castalia, 1993.

—, "Escritura y oralidad en Bernal Díaz", en *Lecturas y ediciones de crónicas de Indias*, ed. I. Arellano y F. del Pino, Madrid, Iberoamericana-Universidad de Navarra, 2004, pp. 137-156.

—, "La crónica imposible de Bernal Díaz del Castillo", en *Los límites del océano: estudios filológicos de crónica y épica en el Nuevo Mundo*, Bellaterra, UAB, 2009, pp. 25-45.

—, y Luis A. Arocena, eds.; A. Delgado, int., Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, *Homo legens*, 2009.

DOMÉNECH, Asunción, "Bernal Díaz del Castillo, polémico doble de Cortés", *La Aventura de la Historia*, 178 (2013), pp. 12-13.

DUVERGER, Christian, *Cortés. La biografía más reveladora*, Madrid, Taurus, 2005.

—, *Crónica de la eternidad*, Madrid, Taurus, 2013.

—, "Carta abierta a la Real Academia Española" (*El País*, 13/3/2013) *http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/13/actualidad/1363155748_445601.html*

— , "San Bernal Díaz", *Nexos*, *http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2204084*

DUVIOLS, Jean-Paul, "Cortés y su doble", *Nexos*, *http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulov2print&Article=2204158*

EISENBERG, Daniel., ed. D. Antúnez de Calahorra. *Espejo de príncipes y cavalleros* [*El* CABALLERO DE FEBO]. MADRID: ESPASA-CALPE, 1975, 2 VOLS

ESCALANTE GONZALBO, Pablo, "Bernal no es un fantasma", *Nexos*, *El misterioso Bernal Díaz* (1/04/2013), *http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2204018*

ESTRADA, Oswaldo, *La imaginación novelesca: Bernal Díaz entre géneros y épocas*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009

FERNÁNDEZ, Carlos, "Sobre la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*", *http://marcasdeimpresor.blogspot.com/search/label/Libros%20digitalizados[2011]*

FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Gonzalo, ed., *Libros y libreros en el siglo XVI*, México, FCE, 1982.

FLORES, Enrique, "El silencio de la conquista. Poéticas de Bernal Díaz", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXIX (2003), pp. 143-150.

FRIEDE, Juan, "La censura española del siglo XVI y los libros de historia de América", *Revista de Historia de América*, XLVII (1959), pp. 45-94.

FUENTES Y GUZMÁN, Francisco Antonio de, *Historia de Guatemala o Recordación Florida*, Biblioteca Goathemala, Guatemala, 1932, 6 vols

GÁNDARA, Alejandro, "El thriller del verano", *http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/escorpion/2013/06/28/el-thriller-del verano.html*

GARCÍA, Genaro, ed., Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España por Bernal Díaz del Castillo, uno de sus conquistadores. Única edición hecha según el códice autógrafo*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1904-1905, 2 vols.

GARCÍA CALERO, Jesús, "Hernán Cortés es el autor de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*" (*Abc*, 12/5/2013) *http://www.abc.es/cultura/libros/20130512/abci-duverger-bernal-cortes-mexico-201305111848.html*

GARCÍA-GALLO, Alfonso, *Estudios de historia del Derecho indiano*, Madrid, Instituto Nacional de Estudios Jurídicos, 1972.

GARCÍA DE LEÓN, Antonio, "¿Otra historia verdadera?", *Nexos, El misterioso Bernal Díaz* (1/04/2013), *http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2204018*

GIL, Juan, Int., Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Turner (Fundación Castro), 2012.

GILMAN, Stephen., "Bernal Díaz del Castillo and *Amadís de Gaula*", en *Studia philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1961, 2 vols., II, pp. 99-113.

GÓMEZ GÓMEZ, Margarita, *El sello y registro de Indias. Imagen y representación*, Colonia, Böhlau, 2008.

GONZÁLEZ, Aurelio, *El romancero en América*, Madrid, Síntesis, 2003.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, "Humanismo, retórica y las crónicas de la Conquista", en *Isla a su vuelo fugitiva. Ensayos críticos sobre la literatura hispanoamericana*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983, pp. 9-25

—, "The law of the letter: Garcilaso's *Comentarios*", en *Myth and Archive: a Theory of Latin American Narrative*, Cambridge, University Press, 1990, pp. 43-92

GREEN, James, Jr., "La retórica y la crónica de Indias: el caso de Bernal Díaz del Castillo", en *Actas del VIII Congreso de la AIH*, Madrid, Istmo, 1986, I, pp. 645-652.

GRUNBERG, Bernard, *L'univers des conquistadores. Les hommes et leur conquête dans le Mexique du XVIe siècle*, París, L'Harmattan, 1993.

—, *Dictionnaire des conquistadores de Mexico*, París, L'Harmattan, 2001.

GUTIÉRREZ CUADRADO, Juan. "Sobre algunos desdoblamientos léxicos del siglo XV", en *Estudios en honor de José Mondéjar*. Salamanca: Universidad, 1993, pp. 331-345.

HEREDIA, José María de, int. y trad., Bernal Díaz del Castillo, *Véridique histoire de la conquête de la Nouvelle Espagne, par le capitaine... l'un des conquérants*, París, Alphonse Lemerre, 1878-1887, 4 vols.

HERRERA Y TORDESILLAS, Antonio de, *Historia general de los hechos de los castellanos en las Islas y Tierra firme del mar Océano... en cuatro décadas desde el año de 1492 hasta el de 1531*, Madrid, Imprenta Real, 1601-1615, 4 vols.

HIRSCH, Rudolf, "Printed Reports on the Early Discoveries and Their Reception", en *First Images of America. The Impact of the New World on the Old*, ed. Fredi Chiappelli, Los Angeles-Berkeley, University of California Press, 1976, 2 vols., II, pp. 537-562.

HUERTA, David, "El impostor inverosímil", *Nexos*, *El misterioso Bernal Díaz* (1/04/2013), *http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2204018*

IGLESIA, Ramón, "Bernal Díaz del Castillo y el popularismo en la historiografía», en *Actas del XXVI Congreso Internacional de Americanistas*, 2 vols., Sevilla, Universidad, 1935, II, pp. 148-153.

—, "Las críticas de Bernal Díaz del Castillo a la *Historia de la conquista de México* de Francisco López de Gómara", *Revista Tiempo*, X (1940), pp. 23-38+; reed. en *El hombre Colón y otros ensayos*, FCE, México, 1986², pp. 125-138

KAGAN, Richard L., *Los cronistas y la Corona*, Madrid, Marcial Pons, 2010.

LAFAYE, Jacques, *Albores de la imprenta. El libro en España y Portugal y sus posesiones de Ultramar (siglos XV y XVI)*, México, FCE, 2002.

LANÇÓN, Philippe, "L'hypothèse Cortès" (*Libération*, 23/01/2013) *http://www.liberation.fr/livres/2013/01/23/l-hypothese-cortes_876187*

LAPESA, Rafael, "La ruptura de la *consecutio temporum*" en Bernal Díaz del Castillo", *Anuario de Letras*, VII (1968-69), pp. 73-84.

—, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1980⁹.

LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1983, 3 vols.

LEÓN PINELO, Antonio Rodríguez de, *Epítome de la biblioteca oriental y occidental, náutica y geográfica* [1629] ed. Horacio Capel, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2 vols, 1982.

LEÓN-PORTILLA, Miguel, "Fantasías de la temeridad", *Nexos, El misterioso Bernal Díaz* (1/04/2013), *http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2204018*

LEONARD, Irving A., *Books of the brave* [1949], Berkeley, University of California Press, 1992.

LEONARDO DE ARGENSOLA, Bartolomé, *Primera parte de los anales de Aragón*, Zaragoza, Juan de Lanaja, 1630.

LEONETTI, Francesca, *Verdad histórica y realidad textual en la "Historia verdadera de la conquista de la Nueva España" de Bernal Díaz del Castillo*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2011.

—, "De nuevo sobre la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*: algunas reflexiones en defensa de la paternidad de Bernal", *eHumanista*, (2013), en prensa

LIDA, Mª Rosa, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español* [1950], México, El Colegio de México, 1984².

LORENCI, Miguel, "Cortés, la espada y la pluma" (*Abc*, 10/5/2013) *http://fr.scribd.com /doc/132099046/Supplement-Le-Monde-des-livres-2013-03-01*

LUJÁN MUÑOZ, Luis, "Presencia de Bernal Díaz del Castillo en Guatemala", en Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera del conquista de la Nueva España*, ed. facsímil de *G* y de *M*, más la edición paleográfica y el cotejo de Genaro García (México, 1904), Chiapas-México D.F., Gobierno del Estado de Chiapas-Miguel Ángel Porrúa, 1992, 3 vols., III, pp. 191-211.

MALAMUD, Carlos, "Cronica de la eternidad. ¿Quién escribió la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*? " (*El Cultural*, 16/06/2013) *http://www.elcultu-*

ral.es/version_papel/LETRAS/32855/Cronica_de_la_eternidad_Quien_escribio_la_Historia_verdadera_de_la_conquista_de_la_Nueva_Espana

Martínez, José Luis, *Hernán Cortés*, México, UNAM-FCE, 1990.

Martínez Baracs, Rodrigo, "¿Bernal o Cortés? La hipótesis de Duverger", *Letras libres* (junio 2013), *http://www.letraslibres.com/revista/convivio/bernal-o-cortes*

Martínez Martínez, Mª del Carmen, "Las pobres fuentes", *Nexos, El misterioso Bernal Díaz* (1/04/2013), http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2204018

Martínez Shaw, Carlos, "El enigma del gran cronista de México", *Babelia* 15/06/2013, p. 12).

Martínez Torrejón, José Miguel, ed., Fray Bartolomé de Las Casas, *Brevísima relación de la destruición de las Indias*, Barcelona, CECE-Galaxia Gutenberg, 2009.

Méndez, Daniel, "¿La gran mentira de Hernán Cortés? ", (*XL Semanal*, 19/5/213) *http://www.finanzas.com/xl-semanal/conocer/20130519/gran-mentira-hernan-cortes-5424.html*

Menéndez Pidal, Ramón, "Los romances de América", en *Los romances tradicionales en América*, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, p . 1-52.

Millares Carlo, Agustín, "Bibliotecas y difusión del libro en Hispanoamérica colonial", *Boletín Histórico*, XXII (1970), pp. 25-73.

Mira Caballos, Esteban, "Refutaciones a *Crónica de la eternidad*", *http://estebanmira-caballos.blogia.com/temas/historia-de-america.php* (04/6/2013).

Miralles, Juan, *Hernán Cortes, inventor de México*, Barcelona, Tusquets, 2001.

Moreno Toscano, Alejandra, "Cortés, autor prohibido", *Nexos, El misterioso Bernal Díaz* (1/04/2013), *http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2204018*

Morreale, Margherita. *Castiglione y Boscán: El ideal cortesano en el Renacimiento español*, Madrid, RAE, 1959.

—, *El "Galateo español" de Lucas Gracián Dantisco*, Madrid, CSIC, 1968

Muñoz Camargo, Diego, *Historia de Tlaxcala*, ed. A. Chavero [1892], México D. F, Innovación, 1979.

Nelson, William, *Fact of Fiction. The Dilema of the Renaissance Storyteller*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1973

Pardo Morote, Mª Luisa, "El 'Códice Alegría' en la Biblioteca Nacional", *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*, LI (1959), pp. 7-9.

Pascual, José Antonio. *La traducción de la "Divina comedia" atribuida a don Enrique de Villena. Estudios y edición del "Infierno"*. Salamanca: Universidad, 1974

Pérez Martínez, Herón, "Autógrafos y apógrafos: el texto de la *Historia verdadera*", en Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera del conquista de la Nueva España…*, Gobierno del Estado de Chiapas…, 1992, 3 vols, III, pp. 99-120.

Pérez Valenzuela, P., "Una frase de Bernal Díaz del Castillo: las deudas del Adelantado", *Anales de la Sociedad Geográfica e Histórica de Guatemala*, XVII (1941), pp. 280-308

Prados, Luis, "Hernán Cortés, primer cronista de Indias" (*El País*, 9/02/2013) *http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/09/actualidad/1360364915_298443.html*

Pupo-Walker, Enrique, "Pesquisas para una nueva lectura de los *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca", *Revista Iberoamericana*, XLVIII (1982), pp. 517-539

—, ed., Álvar Núñez Cabeza de Vaca, *Los naufragios*, Madrid, Castalia, 1992

RAMÍREZ CABAÑAS, Joaquín, ed., Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. Pedro Robredo, México, 1939; reed. México, Porrúa, 1950, 2 vols.

RICO, Francisco, "'Todo delante de los ojos'", en su *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 85-106.

RODILLA LEÓN, María José, "Novela sobre la paternidad de un manuscrito mestizado", *Revista Iberoamericana*, en prensa

ROSE, Sonia V., "Problemas de edición de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo", en *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*, eds. I. Arellano y J.A. Rodríguez Garrido, Pamplona, Universidad de Navarra-Iberoamericana, 1999, pp. 377-394.

RUEDA RAMÍREZ, Pedro J., *Negocio e intercambio cultural: el comercio de libros con América en la carrera de Indias*, Sevilla, Universidad, 2005.

SÁENZ DE SANTAMARÍA, Carmelo, "Importancia y sentido del manuscrito Alegría», *Revista de Indias*, XI (1951), pp. 123-141.

—, "Bernal Díaz del Castillo. Historia interna de su crónica", *Revista de Indias*, XVI (1956), pp. 585-604.

—, "¿Fue Remón el interpolador de la crónica de Bernal Díaz del Castillo?», *Missionalia Hispanica*, XII (1956), pp. 561-567.

— , "Las obras manuscritas de Bernal Díaz del Castillo", *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala. Guatemala*, XXXII (1959), pp. 28-53.

—, "Introducción crítica a la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo", *Revista de Indias*, XXVI (1966), pp. 323-465; reimpr. como libro, Madrid, CSIC, 1967.

—, ed., Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, CSIC, 1966; reimpr., 1982, 2 vols.

—, *Historia de una historia. La crónica de Bernal Díaz del Castillo*, Madrid, CSIC, 1984.

SÁNCHEZ ALONSO, Benito, *Historia de la historiografía española*, Madrid, CSIC, 1941-1950, 3 vols, II, 1944.

SÁNCHEZ-MOLINÍ, Luis, Entrevista a Luis Navarro García (*Diario de Sevilla*, 30/06/2013) *http://www.diariodesevilla.es/article/sevilla/1555723/espanol/mas/importante/la/historia/contemporanea/es/bolivar.html*

SERÉS, Guillermo, "Los textos de la *Historia verdadera* de Bernal Díaz", *Boletín de la Real Academia Española*, LXXI (1991), pp. 523-547.

—, "La 'historia poética' frente a la historia verdadera. Antonio de Solís y Bernal Díaz", en *La menzogna*, ed., Maria Grazia Profeti, Florencia, Alinea, 2008, pp. 69-99.

—, "La *Interpretatio* y otros recursos afines en *La Celestina*", en *"La Celestina". Ecdotica e interpretazione*, ed. F. Lobera, Roma, Bagatto 2010, pp. 195-212.

—, ed., Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Barcelona, Círculo de Lectores (BCRAE), 2011.

—, "El verdadero autor de la *Historia verdadera*" (*El País*, 20/02/213) *http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/20/actualidad/1361391926_250646.html*

SERNA, Mercedes, *La conquista del Nuevo Mundo. Textos y documentación de la aventura americana*, Madrid, Castalia, 2012.

SIMMONS, Merle E., "Literary folklore in the *Historia verdadera* of Bernal Díaz del Castillo", en *Folklore Today. A Festschrift for Richard M. Dorson*, eds. L. Degh, H. Glassie y F.J. Oinas, Bloomington, Indiana University Press, 1976, pp. 451-462.

SOLÍS, Antonio de, *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América septentrional conocida por el nombre de Nueva España*, Buenos Aires, Emecé, 1944, 2 vols.; reed. Valladolid, Lex Nova, 2006.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, dir., *hasta finales del siglo XVI*, en *Historia general de España y América*, varios volúmenes, VII, Madrid, Rialp, 1982.

TAYLOR, Antonia M., *Análisis del discurso histórico en Bernal Díaz del Castillo*, Nueva York, Univ. Press of City University of New York, 1982

THOMAS, Hugh, *La conquista de México*, Barcelona, Planeta, 1994.

—, "¿Bernal o Cortés? Una nueva historia de una conquista vieja", *Letras libres* (junio 2013) *http://www.letraslibres.com/revista/contenido/bernal-o-cortes*

TORQUEMADA, Juan de, *Monarquía indiana* [1615], México, Porrúa, 1975, 3 vols.

TORRE REVELLO, José, *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, Buenos Aires, Peuser, 1940.

TOWNSEND, Camila, "El cronista intacto», *Nexos*, *El misterioso Bernal Díaz* (1/04/2013), *http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2204018*

VALENCIANO, Ana, "El romancero tradicional en la América de habla hispana", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, XXI (1992), pp. 145-163

VÁZQUEZ, Fray Francisco, *Crónica de la provincia del Santísimo Nombre de Jesús de Guatemala* (1714), ed. Lázaro de Lamadrid, Guatemala, Biblioteca Goathemala, 1937-1944, 2 vols.

WAGNER, Henry, ed., monográfico de *Documents and Narratives Concerning the Discovery and Conquest of Latin America*, *Berkeley* I (1942).

WRIGHT, Elizabeth, "New World News, Ancient Echoes: A Cortés Letter and a Vernacular Livy for a New King and His Wary Subjects (1520-23)", *Renaissance Quarterly*, LXI (2008), pp. 711-749.

ZORITA, Alonso de, "Catálogo de los autores que han escrito historias de Indias o tratado algo dellas", en *Relación de la Nueva España. Relación de algunas de las muchas cosas notables que hay en la Nueva España y de su conquista y pacificación, y de la conversión de los naturales de ella*, eds. E. Ruiz Medrano, W. Ahrendt y J. M. Leyva, México, Conaculta, 1999, 2 vols., I, pp. 103-115

ARTÍCULOS

Olivier Biaggini
Urraca, la Virgen y el libro: sobre la lista de
los nombres de la alcahueta en el *Libro de buen amor*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXIX, 2013, 65-86

URRACA, LA VIRGEN Y EL LIBRO: SOBRE LA LISTA DE LOS NOMBRES DE LA ALCAHUETA EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR*

Si bien los críticos han señalado desde hace tiempo que la yuxtaposición puede considerarse el principio compositivo básico, aunque no exclusivo, del *Libro de buen amor* en su conjunto[1], menos atención se ha prestado a aquellos pasajes que, dentro del mismo *Libro*, usan y abusan libremente de ella como instrumento retórico, ostentando enumeraciones y listas. No pretendo establecer una lista de las listas contenidas en la obra ni esbozar una tipología de las mismas, pero entre las más logradas manifestaciones del afán enumerativo de Juan Ruiz me inclinaría a destacar las series de comparaciones encadenadas (en las coplas 16-18, que definen la dualidad del significado del libro, o en el episodio final de las «dueñas chicas», 1610-1615) y, desde luego, las acumulaciones léxicas que más propiamente han de recibir la denominación de listas. A esta segunda categoría, en la que se encuentran enumeradas cosas tan eclécticas como los electuarios usados por las monjas (1334-1338), los instrumentos musicales que no convienen a los cantares arábigos (1513-1517) o los catorce defectos del alcahuete llamado don Furón (1620), pertenece la lista de los nombres que no hay que dar a la alcahueta (924-927).

Se admite que el episodio que acoge estos cuarenta y dos nombres acumulados no formaba parte de la versión primitiva de la obra (anterior a 1330), puesto que sólo aparece en el manuscrito S, que transmite un segundo «estadio recepcional» de la obra, fechado en 1343 (Pérez López: 2002). En dicho episodio, situado después de la adaptación del *Pamphilus*, que relata la seducción de doña Endrina mediante la intervención de la vieja alcahueta Trotaconventos, el arcipreste, enamorado de una «apuesta dueña» (910b),

* Recibido: 8 de agosto de 2013. Aceptado: 31 de octubre de 2013.

[1] Véase por ejemplo el juicio de Félix Lecoy: «Cette affabulation […] a été combinée sans souci aucun de vraisemblance dans l'enchaînement, mais sans mépris non plus […]» (Lecoy: 1938: 360). La yuxtaposición, al prescindir de un hilo narrativo único, no excluye sin embargo efectos de simetría y otros sutiles recursos de la *dispositio* (Ly: 1993).

vuelve a recurrir a una tercera, llamada Urraca, que puede ser la misma Trotaconventos u otro personaje diferente (Willis: 1963-1964). Sin embargo, pierde su confianza tras haberla llamado «picaza parladera», broma que la vieja recibe como un insulto y que la conduce a revelar el secreto (*poridad*) de la empresa amorosa para castigar a tan deslenguado cliente. A partir de este escarmiento del arcipreste-protagonista, el arcipreste-narrador pretende aleccionar a su lector-oyente sobre la forma adecuada de tratar a la mensajera de sus amores:

> Prové lo en Urraca, dó te lo por consejo,
> que nunca mal rretrayas a furto nin en conçejo,
> desque tu poridat yaze en tu pellejo,
> que como el verdadero non ay tan mal trebejo.
>
> A la tal mensajera nunca le digas maça;
> bien o mal commo gorgee, nunca le digas picaça,
> señuelo, cobertera, almadana, coraça,
> altaba, trainel, cabestro nin almohaça.
>
> Garavato nin tía, cordel nin cobertor,
> escofina nin avancuerda…, nin rrascador,
> pala, aguzadera, freno nin corredor
> nin badil nin tenazas, nin anzuelo pescador.
>
> Canpana, taravilla, alcayata nin porra,
> xáquima, adalid, nin guía nin handora;
> nunca le digas trotera, aun que por ti corra;
> creo que si esto guardares, que la vieja te acorra.
>
> Aguijón, escalera nin abejón nin losa,
> traílla, nin trechón, nin rregistro nin glosa;
> dezir todos sus nonbres es a mí fuerte cosa,
> nonbres e maestrías más tienen que rraposa. (923-927)[2]

De hecho, estos múltiples nombres descartados preparan la promoción de un único nombre adecuado, el apodo de «buen amor» que Urraca elige para sí misma y del que supuestamente deriva el título del libro («Por amor de la vieja, e por decir razón, / 'buen amor' dixe al libro, e a ella toda saçón», 933ab). Abordar esta lista supone por lo tanto adentrarse en la poética del *Libro* más allá de los límites del episodio particular en que se inserta.

El estudio de las listas literarias ha suscitado estos últimos años un nuevo interés, con unas publicaciones importantes que no descuidan sus manifesta-

[2] Aquí y a continuación cito el *Libro de buen amor* por la edición de G. B. Gybbon-Monnypenny (Juan Ruiz: 2003).

ciones medievales[3]. Como discurso acumulativo la lista suele distinguirse formalmente –e incluso visualmente– del texto en que se inserta y destaca como un elemento aparte, caracterizado por su sintaxis mínima (o parataxis) que parece asignarle el estatuto de apéndice textual, regido por sus propias reglas de construcción[4]. Sin embargo, en el caso de una lista versificada como la de Juan Ruiz, el patrón métrico escrupulosamente respetado contrasta cómicamente con el impulso caótico y exuberante propio de la enumeración (Walsh: 1983: 151). En todo caso, es evidente que la lista se presta a un modo de lectura singular, a la vez más laborioso y más lúdico, que, como veremos, también supone un peculiar esfuerzo memorístico[5]. Además, al presentar a sus lectores unas cosas concretas susceptibles de nombrar a la alcahueta, la lista los invita a descodificar sus sentidos figurados, haciendo de estas estrofas una sección textual saturada de metáforas eclécticas. Por fin, esta lista tiene la graciosa particularidad de enunciarse negativamente, como una preterición, exhibiendo los nombres que preconiza callar e instaurando, por lo tanto, otro desfase cómico. La proliferación de la palabra otorga irónicamente a la alcahueta una nueva dignidad, haciendo de ella el objeto principal del discurso en lugar de la dama. Sin embargo, el exceso de elementos caracterizadores también contribuye a diluir la caracterización: el referente de semejante catálogo de nombres acaba desapareciendo en la maraña inextricable de las palabras heteróclitas. En este sentido, la agresión verbal reside menos en el significado individual de cada nombre que en el efecto caótico y hasta cacofónico de la lista entera. Por fin, la profusión verbal equivale a la palabra imposible (927c), lo que remite a un último grado de comicidad, basado en la parodia de discursos serios –en este caso, listas de nombres de la Virgen– en los que también se suele recurrir al tópico de lo indecible.

---

[3] En la encrucijada de la lingüística, la historia literaria y la filosofía, dos libros de carácter general (Belknap: 2004; Sève: 2010) pueden ser completados por un sinfín de artículos, entre los cuales sólo destacaré uno de los más recientes por su carácter sintético (Rabatel: 2011). Por otra parte, el ensayo de Umberto Eco (Eco: 2009) enfoca la lista como un objeto a la vez lingüístico y visual al incluir en su campo de estudio las representaciones seriales de la pintura. Respecto a las listas medievales, es imprescindible el libro de Madeleine Jeay (Jeay: 2006), aunque se limita a la literatura francesa en verso. Esta investigadora dirige el proyecto *Hyperliste* en la McMaster University (Canadá) cuya meta es reunir y publicar un amplio corpus de listas de los siglos XII a XVI.

[4] En este sentido Philippe Hamon define la lista como un elemento ajeno al cuerpo del texto que lo acoge, un objeto inasimilable, un «quiste textual» que amenaza la estabilidad del enunciado (Hamon: 1993: 13).

[5] En su ensayo sobre la configuración manuscrita y la primera recepción del *Libro*, John Dagenais señala que en el manuscrito T un lector medieval agregó a la copla 1620, que enumera los defectos de don Furón, unos números marginales que, a la izquierda de cada verso, computan los elementos de la lista (Dagenais: 1994: 155). El anuncio de «quatorze cosas» en el verso 1619d lo incitó a averiguar la exactitud de la cuenta, haciéndolo partícipe del juego de la lista, aunque se puede también que estos *marginalia* fueran destinados a facilitar la memorización.

En primer lugar, intentaré dar una definición retórica de la lista a partir de las artes poéticas medievales con el fin de subrayar su singularidad. Luego, propondré leerla como una parodia de las letanías de nombres de la Virgen y, aunque no hay prueba de que Juan Ruiz conociera la obra de Gonzalo de Berceo, analizaré la lista de nombres marianos contenida en el prólogo de los *Milagros de Nuestra Señora* como un modelo posible para la enumeración del *Libro de buen amor*. Por fin, teniendo en cuenta que este episodio, a pesar de su carácter aparentemente digresivo, desemboca en la justificación del título del libro, trataré de explorar el sistema de representación que asocia a María y a la alcahueta Urraca con el lenguaje y la composición literaria.

1. Hacia una definición retórica de la lista del arcipreste

La lista de los nombres de la alcahueta resulta de la combinación paradójica de los dos principios retóricos opuestos, *amplificatio* y *abbreviatio*, que las artes poéticas medievales consideraban las dos operaciones centrales de la composición literaria. Por un lado, la lista es a la vez resultado y agente de una amplificación. A pesar de la regularidad métrica que mantiene un equilibrio formal con las cuadernas que la rodean, la lista se puede percibir como una excrecencia del texto que, por su carácter pletórico y abierto, ostenta una aptitud de expansión ilimitada. Al yuxtaponer más de cuarenta denominaciones aplicables a la vieja sin ninguna jerarquía sintáctica ni conceptual y al sugerir que es imposible registrarlas en su totalidad, la lista parece funcionar como un mecanismo de adición léxica virtualmente infinito. Desde el punto de vista de la preceptiva retórica, la repetición de expresiones paralelas corresponde a la *expolitio* y a la *interpretatio*, procedimientos básicos de la *amplificatio*[6]: los substantivos enumerados remiten a la *expolitio*, o duplicación de expresiones relativas a un mismo objeto, porque al compartir la función de poder nombrar a la alcahueta actúan como elementos sustituibles los unos por los otros, pero además, al admitir ciertos subgrupos de palabras que pueden considerarse sinónimas[7], la lista recurre puntualmente a la *interpre-*

[6] Según la *Rhetorica ad Herennium*, la *expolitio* se define como la duplicación de palabras o expresiones que, aunque parecen variar, se aplican a una misma cosa (Achard: 1989: 201). Frente a la *expolitio*, la *interpretatio* consiste en duplicar una palabra o expresión sustituyéndola por otra de igual sentido (Achard: 1989: 177). En la *Poetria nova* de Geoffroi de Vinsauf, derivada en gran parte de la *Rhetorica ad Herennium*, una definición conjunta de estos dos procedimientos encabeza la lista de las modalidades de la *amplificatio* (vv. 220-225, Faral: 1958: 204).

[7] Carmen Parrilla, al señalar la presencia de unos dobletes sinonímicos dentro de la lista también observa que los dos miembros de la pareja se reparten dentro la construcción métrica con ciertos efectos de paralelismo, sea reunidos en un único hemistiquio, sea colocados en las dos extremidades del verso. De estas relaciones internas deduce que más allá del efecto de concatenación, la lista pretende subrayar los vínculos semánticos que unen a sus elementos (Parrilla: 2008: 315).

tatio, o yuxtaposición de expresiones de significados equivalentes. Por otra parte, al asignar cada uno de sus elementos a la caracterización de una persona, la lista en su conjunto queda asimilable a una *descriptio*, que también se consideraba un recurso de *amplificatio*[8]. En el caso de la descripción de una persona, desde el *De inventione* de Cicerón, se admitía que las características sujetas a amplificación podían ser el nombre, la naturaleza, la forma de vida, la condición, el hábito, los afectos, los gustos, los designios, las obras, los hechos y las palabras (Faral: 1958: 78)[9]. En la lista del arcipreste, parece que el afán descriptivo y amplificador se reduce al nombre, aunque es evidente que esta restricción formal de la descripción a la primera característica de la persona sólo es un hábil desvío para hablar más extensamente de las otras y, en particular, de las que tienen que ver con sus actividades profesionales. De hecho, la lista, antes de acumular los epítetos, designa a la persona a partir de su oficio: «A la tal mensajera… ». Aunque los tratados medievales no preconizan el empleo de una lista de nombres para componer la *descriptio*, algunos de ellos contemplan la posibilidad de la *interpretatio nominis*, que consiste en explotar la carga semántica del nombre propio en una perspectiva laudatoria o reprensora[10]. El chasco sufrido por el arcipreste surge precisamente de la aplicación escrupulosa de este procedimiento retórico: al llamar a Urraca «picaça parladera» no hace sino extraer de su nombre, como si éste fuera un nombre parlante, un elemento que la caracteriza[11].

---

[8] «Descriptiones dilatant materiam» escribe Geoffroi de Vinsauf (Faral: 1958: 271). La *descriptio*, como forma de *amplificatio*, consiste en desplegar retóricamente una después de otra las características de la cosa o persona descrita con el fin de componer su elogio o vituperio. Matthieu de Vendôme, que dedica gran parte de su *Ars versificatoria* a las modalidades de la descripción, insiste en la necesidad de acumular los epítetos para describir a una persona: «Non enim aliqua persona uno vel duobus vel paucis potest sufficienter intitulari epithetis» (Faral: 1958: 133). Bien se ve cómo en la descripción late la posibilidad de la lista. Las dos figuras se asemejan por su estructura enumerativa pero también, más radicalmente, por la relación que establecen con su objeto. Como la lista, que supone una reducción del lenguaje a su función referencial, la descripción tiende a borrar su estatuto de figura retórica. En efecto, su poder amplificativo es tal que, en su forma ideal, es capaz de hacer olvidar su propia naturaleza verbal: la *Rhetorica ad Herennium* define la descripción (*demonstratio*) a partir de su efecto, que consiste en restituir la cosa con tanta viveza como si uno la tuviera ante los ojos («ut […] res ante oculos videatur», Achard: 1989: 224). Véase el análisis de Philippe Hamon sobre la relación fundamental entre discurso descriptivo y lista (Hamon: 1993: 52-60).

[9] Matthieu de Vendôme no menciona explícitamente el nombre entre las propiedades de la persona descrita, aunque no deja de remitir al *De inventione* cuando incluye sin explicitarlas «ceterae proprietates quae a Tullio personae attributa vocantur» (Faral: 1958: 119).

[10] Matthieu de Vendôme escribe: «Argumentum sive locus a nomine est quando per interpretationem nominis de persona aliquid boni vel mali persuadetur» (Faral: 1958: 136).

[11] Sobre las connotaciones de la picaza en el folklore y las múltiples resonancias del nombre de Urraca, véase el estudio de Louise Vasvári (Vasvári: 1995).

Por otro lado, la lista también obedece a una lógica de abreviación. En primer lugar, cada uno de sus elementos se reduce a un substantivo –excepcionalmente completado por un adjetivo– y la técnica de yuxtaposición empleada para concatenar tan escuetas expresiones en una sola oración hace alternar la coordinación y el asíndeton (*dissolutum* o *disjunctum*)[12]. Además, en la mayoría de los casos, la atribución de los epítetos al personaje de la alcahueta resulta sorprendente o incluso enigmática. La lista, a pesar de su tendencia a la proliferación, asigna a la mensajera unas definiciones mínimas que parecen cada una exigir una glosa o un esfuerzo interpretativo particular por parte del lector u oyente: desde el punto de vista de su recepción, al igual que una sentencia lapidaria o alusiva, es un discurso para ser amplificado y comentado. En segundo lugar, leídos en el contexto del *Libro* entero, varios nombres que integran la lista pueden hacer referencia de forma más o menos evidente a otros episodios relatados por el arcipreste. Para once de ellos (*maça*, *señuelo*, *cobertera*, *almadana*, *cobertor*, *avancuerda*, *corredor*, *anzuelo pescador*, *xáquima*, *trotera*, *aquijón*) John Walsh aduce una o varias citas procedentes de otros pasajes de la obra –principalmente los consejos de don Amor y el episodio de doña Endrina– que emplean el mismo vocablo en relación con la alcahuetería o la seducción, llegando a la conclusión de que la lista desempeña un papel recapitulativo: «To some extent, then, the list of names in the interpolation is a rehearsal of the image of the bawd that Juan Ruiz uses elsewhere in his work –a festive recounting of the techniques of his cunning professionals» (Walsh: 1983: 161). Esta idea resulta muy coherente con la hipótesis formulada por el mismo crítico de que en los episodios sólo presentes en el manuscrito S, único testimonio de la versión de 1343, se puede percibir la reacción del autor a la recepción que su público reservó a la versión anterior de la obra[13]. Esta posible asunción de los gustos de los receptores se acompañaría lógicamente de una mirada retrospectiva sobre la obra ya compuesta y de una mayor conciencia literaria. En este episodio, la marca de esta reflexión metaliteraria se materializa en el paso del nombre de la alcahueta al nombre del libro, pero también importaría rastrear en detalle los elementos narrativos o doctrinales que proceden directamente de otras sec-

[12] Geoffroi de Vinsauf recomienda el asíndeton, u omisión de conjunciones, como uno de los siete procedimientos de la *abbreviatio*: «conjunctio ne sit / Nodus clausarum, sed eas sinat ire solutas» (Faral: 1958: 218-219). La *Rhetorica ad Herennium* ya lo relacionaba con la *brevitas*: «Dissolutum est quod, coniunctionibus uerborum e medio sublatis, separatis partibus effertur […]. Hoc genus et acrimoniam habet in se et uehementissimum est et ad breuitatem adcommodatum.» (Achard: 1989: 179-180). Esta energía (*acrimonia*) y esta vehemencia propias del *dissolutum* lo predisponen a regir una lista de insultos.

[13] «The revised text of MS *S* contained material that played well to the poet's demanding public; with Juan Ruiz, interpolation is in itself a guarantee that the material was acclaimed, or that it was intended to delight and surprise what had become a devoted following.» (Walsh: 1983: 152-153).

ciones de la obra, en particular de la adaptación del *Pamphilus*[14]. Desde el punto de vista retórico, esta lista se emparenta por tanto con una *enumeratio*, no sólo como figura sino sobre todo como técnica conclusiva y rememorativa[15]. A diferencia de la recapitulación preconizada por la tratadística, sin embargo, no pasa revista a los elementos ya evocados en el *Libro* en el orden de su aparición, sino que lo hace de forma dispersa e indirecta, requiriendo la colaboración activa de su receptor para establecer las conexiones textuales a partir de discretas alusiones. En este sentido, el término de *percursio* elegido por Carmen Parrilla (Parrilla: 2008: 314-315) para designar la lista del arcipreste me parece muy exacto[16]. Aunque semejante recapitulación se asemeja a una serie de guiños más que a una herramienta de lectura racionalizada, exige una intensa actividad memorística por parte del receptor. Así, a partir de la carga semántica de las palabras de la lista, se le deja al intérprete atento la responsabilidad de establecer relaciones múltiples entre este episodio dedicado a Urraca y aquellos a los que alude tal o tal elemento de la lista, principalmente la adaptación del *Pamphilus* y el parlamento de don Amor que la precede.

Combinando amplificación y abreviación, la lista es un objeto retórico de estatuto híbrido. Resulta de una enunciación contradictoria, a la vez exu-

[14] El episodio de la «apuesta dueña», en su estructura narrativa, reproduce el esquema global de la aventura de don Melón y doña Endrina, adaptación del *Pamphilus*, y Carmen Parrilla demostró que ha de leerse en la continuidad de las estrofas conclusivas de ésta (892-909), pretendidamente dedicadas a instruir a las «dueñas» sobre el peligro de la seducción (Parrilla: 2008). Las variaciones del episodio frente a su modelo tienen que ver con el cambio de destinatarios internos (los apóstrofes ya no van dirigidos a un público femenino sino al seductor que quiere recurrir a los servicios de una tercera), típico del *Libro de buen amor* (Lawrance: 2005), y con el papel concedido a la alcahueta (aquí, el arcipreste delega totalmente a Urraca la empresa de seducción y su esfuerzo personal se concentra en granjearse la benevolencia de la vieja, como si ésta se hubiera sustituido a la dama). La relación entre la adaptación del *Pamphilus* y esta nueva aventura se plasma en la trasplantación, con algunas modificaciones, de dos estrofas de un episodio al otro (699-700 y 937-938). Por otra parte, el episodio acoge varios elementos procedentes de la doctrina impartida por don Amor en las coplas 423-575, entre los cuales destaca el consejo de tratar a la alcahueta con «buen amor» (443b).

[15] En la *Rhetorica ad Herennium*: «Enumeratio est per quam colligimus et commonemus quibus de rebus uerba fecerimus, breuiter, ut renouetur, non redintegretur oratio» (Achard: 1989: 80).

[16] El término no aparece en el *De inventione*, en la *Rhetorica ad Herennium*, y tampoco en los tratados medievales editados por Edmond Faral, pero la *percursio*, en la retórica ciceroniana, se asemeja a lo que hoy llamaríamos un recorrido alusivo: es una serie de menciones rápidas sin desarrollar. En el *De oratore*, a las figuras que explican y amplifican los hechos se oponen las que permiten captarlos con rapidez: «et huic contraria saepe percursio est et plus ad intelligendum, quam dixeris, significatio» (Cicerón: 1961: 84). La *percursio* da a entender más de lo que dice y, por tanto, invita al receptor a amplificar los elementos voluntariamente silenciados por el orador.

berante y minimalista, como si pretendiera alcanzar cierta exhaustividad y al mismo tiempo socavar tan ilusoria pretensión. Se intuye así que el arcipreste, al emplear la preterición como modalidad enunciativa, no hace sino explicitar una tensión entre decir y callar que ya rige cualquier lista. La *praeteritio*, promesa no cumplida de omitir un argumento[17], podría definirse también como una *amplificatio* disfrazada de *abbreviatio*. Como estrategia retórica y argumentativa, este recurso permite al locutor fingir que no considera fehaciente el argumento que enuncia para sustraerlo al examen probatorio y, sin embargo, valerse de él como de cualquier otro argumento (Snoeck-Henkemans: 2009): el locutor parece retirar su adhesión a su propio enunciado, como si éste perteneciera a un discurso ajeno. El caso examinado no es la única preterición empleada por el arcipreste en el *Libro*[18] pero cobra una forma muy inhabitual al implicar directamente la enunciación del interlocutor: el «no diré lo que digo» de la preterición canónica deja paso aquí a un «nunca digas lo que digo» que significa por parte del locutor una doble ruptura en el compromiso enunciativo. Por un lado el arcipreste se retira de su propio discurso y, por otro, intenta enmascarar esta inconsecuencia implicando la enunciación ajena y disfrazando la preterición de consejo práctico. En muchos aspectos, esta forma de decir sin comprometerse recuerda la lógica del argumento de autoridad tal como el arcipreste lo practica y parodia[19].

2. La parodia del modelo mariano

La dimensión paródica de la lista de los nombres de la alcahueta ya ha sido explorada. Aunque no menciona este episodio en particular, sigue siendo muy esclarecedor el ya antiguo estudio de Alan Deyermond sobre la parodia en el *Libro de buen amor*: más que como un simple recurso literario, Deyermond la define como una forma de ver el mundo, siendo sus dos

[17] La *Rhetorica ad Herennium* la llama *occultatio*, aunque en su definición aparece el verbo *praeterire*: «Occultatio est cum dicimus nos praeterire aut non scire aut nomme dicere id quod nunc maxime dicimus» (Achard: 1989: 174).

[18] Jeremy Lawrance, además de la *aposiopesis* que da por concluido el vituperio que el arcipreste dirige a don Amor (422), señala una *praeteritio* que, en el elogio del amor, revela su única tacha (161). Estas reticencias retóricas del discurso están relacionadas con las diferentes figuras de destinatarios y, como los apóstrofes, colorean el decoro o *ethos* del texto (Lawrance: 2005: 120-121).

[19] Pienso en particular en la justificación aducida por el arcipreste en torno a su famosa referencia a Aristóteles: «Si lo dixiese de mío, sería de culpar; / dize lo grand filósofo, non só yo de rrebtar» (72ab). Además de aclarar el contexto del naturalismo aristotélico, Franciso Rico, en su estudio fundamental dedicado a este episodio (Rico: 1985), sugiere que la argumentación del arcipreste ostenta una torpeza voluntaria no exenta de ironía. Este discurso de mala fe puede incluso desembocar en una parodia de los usos y abusos del recurso a la *auctoritas* (Biaggini: 2013).

modalidades –empleadas independientemente o de modo conjunto– la inversión del modelo y la asociación incongruente de éste con otro elemento (Deyermond: 1970: 76-77). En esta perspectiva, John Walsh propone leer la lista de nombres como una parodia de dos posibles modelos, religioso el uno y legal el otro: la enumeración de epítetos o nombres aplicados a Dios tal como se encuentra en *Els cent noms de Deu* de Ramon Llull o, posteriormente, en la *Vida de Jesucrist* de Francesc Eiximenis; las series de nombres ofensivos que se incluyen en los fueros para estipular el importe de la multa que deberá pagar quien los profiera en contra de otra persona (Walsh: 1983: 155-158). Respecto al primer modelo la parodia funcionaría principalmente como inversión: mientras que los nombres de Dios conforman una amplia materia encomiástica, los de la tercera componen claramente un discurso de escarnio. Sin embargo, también interviene en ella la lógica de la asociación incongruente: el mero hecho de aplicar a una vil alcahueta un esquema de pensamiento de procedencia teológica constituye un acto paródico. Frente al segundo modelo sólo impera el principio asociativo, lo que confiere a la parodia una mayor sutileza puesto que sólo se deja detectar por el cambio de contexto, en el acto enunciativo más que el enunciado: el esquema de la prohibición legal de los insultos se traslada casi tal cual al discurso del arcipreste pero mientras que en el fuero pretende mantener la justicia y el orden público, en boca del seductor sirve para instruir a los lectores masculinos en el arte de tratar con deferencia a la mensajera de sus amores. En este caso no se invierte pero sí se subvierte el modelo inicial.

Los modelos parodiados, por provenir de la teología y del derecho, es decir los dos ámbitos del saber considerados los más elevados en las jerarquías medievales, vienen revestidos de una autoridad que queda totalmente trastornada y desvirtuada una vez interpretada en su nuevo contexto, el de los pretendidos castigos del arcipreste al aprendiz de seductor. Como el ribaldo romano del *exemplum* preliminar que se las daba de sabio tras haber adoptado la indumentaria del maestro universitario, el arcipreste desacredita su propio discurso al envolver las razones del loco amor en el ropaje solemne de la lista. Además, dejando de lado la parodia, la comicidad también se debe al contexto del fracaso amoroso: el que alecciona no fue capaz de aplicar a su propia situación el precepto de la palabra comedida y, más radicalmente, la profusión acumulativa de la lista certifica que tampoco el disgusto sufrido le enseñó la contención verbal. Por lo tanto, la preterición mueve a risa por su contradicción intrínseca entre preconización del silencio y palabra exuberante pero también, en su contexto narrativo, muestra que el arcipreste-narrador no ha superado los errores del arcipreste-protagonista en cuanto al uso inoportuno del lenguaje. La parodia sólo es un aliciente más en este sistema de contradicciones y desajustes internos.

Aunque el modelo legal propuesto por Walsh resulta muy convincente y puede suscitar el examen de otros episodios del *Libro* a la luz de fuentes del

mismo tipo[20], el modelo religioso no me parece totalmente pertinente una vez contextualizada la parodia. ¿Por qué el texto presentaría a la alcahueta como una figura invertida de Dios cuando es más bien la dama quien, según la lógica del amor cortés, queda abusivamente divinizada?[21] A lo largo de la obra, la tercera, como medianera entre el amante y su diosa, aparece más bien caracterizada como una figura que a la vez imita e invierte la de Virgen[22]. De hecho, en el episodio considerado, la elección de contratar a la vieja en lugar de «otro Ferrand García», es decir un mensajero masculino susceptible de extralimitarse en sus funciones hasta gozar por su propia cuenta de los favores de la dama, viene precisamente subrayada por una invocación a la Virgen: «de mensajero malo guarde me Santa María» (913d). Mientras que Ferrán García, emisario desleal, le hizo padecer «el mal de la cruzada» (121d) al arcipreste, éste espera ahora que la trotaconventos le conceda sin peligro «el santo pasaje» (912d)[23]. Por lo tanto, adopto la hipótesis, ya formulada por

[20] A este respecto puede llamar la atención la fraseología empleada en otra lista del arcipreste, la de los instrumentos musicales que no convienen a los cantares arábigos (1513-1517). Además de compartir con la enumeración de los nombres de la alcahueta su principio de enunciación negativo (aquí también se trata de enumerar profusamente los elementos que conviene descartar), la lista de los instrumentos se concluye con la referencia a una multa («caloña») que debe pagar quien imponga a los refinados universitarios de Boloña instrumentos musicales inadecuados: «commo quier que por fuerça dizen lo con vergoña; / quien ge lo decir feziere pechar debe caloña» (1517cd). En su edición, Alberto Blecua (Juan Ruiz: 1992: 390) señala una «parodia del lenguaje de los fueros» pero no la pone en relación con el uso de la lista. Si bien es probable que el verbo *dezir* remita aquí al hecho de tocar un instrumento, como se deduce de la nota de Blecua, no parece imposible tampoco que conserve su significado básico: los instrumentos musicales son considerados tan indignos de los cultos clérigos boloñeses que su nombre mismo resulta indecoroso, de tal forma que quien se lo haga mentar debe pagar una multa. En este caso, además que a las listas de insultos contenidos en los fueros, la parodia se aplicaría a las blasfemias.

[21] Recuérdese que en la adaptación del *Pamphilus* el seductor incurre en la blasfemia de poner su amor por doña Endrina por encima de su amor por Dios: «En el mundo non es cosa que yo ame a par de vós; / tienpo es ya pasado de los años más de dos / que por vuestro amor me pena. ¡Amo vos más que a Dios! / Non oso poner persona que lo fable entre nós» (661).

[22] Dayle Seidenspinner-Núñez estudia el sistema de asociaciones paródicas que el *Libro* teje entre cristiano-María-trinidad, amante-tercera-dama y otras estructuras triádicas (Seidenspinner-Núñez: 1981: 59-76).

[23] La expresión «mal de la cruzada», según demostró Michael Gerli (Gerli: 1985b), remite al adulterio femenino por alusión a la situación de relativa libertad en la que se hallaban las mujeres cuyos maridos habían emprendido un viaje a Tierra Santa. En cuanto al «santo pasaje», puede referirse tanto a la cruzada como a la busca de salvación que ésta simboliza. Al aplicarse a la aventura amorosa, la expresión recuerda la lógica del episodio de la sierra que empieza como una «loca demanda» (950b) y, tras un recorrido iniciático, se acaba en Santa María del Vado, lugar «muy santo e muy devoto» (1044b).

André Michalski (1973: 63) pero poco desarrollada por la crítica[24], de que el modelo religioso parodiado podría ser una letanía de nombres marianos y, tal vez, la del prólogo de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo.

En sus composiciones líricas, Juan Ruiz aplica a menudo una estructuración serial a la materia mariana, aunque la serie en cuestión no es una lista abierta de nombres sino el esquema cerrado de los siete gozos[25]. Por otra parte, si bien no abunda el discurso dedicado a María en las cuadernas del *Libro*, se conoce, dentro del *mester de clerecía*, un antecedente famoso de lista de nombres de la Virgen, la del prólogo de Berceo a sus *Milagros*. A pesar de no haber ninguna prueba de que Juan Ruiz conociera el texto de Berceo, tampoco se puede descartar la posibilidad de que se inspirara en él o, por lo menos, en una lista del mismo tipo, tan frecuente en la producción mariana.

En la famosa alegoría en torno a la cual construye su prólogo, Berceo dedica un mayor espacio textual a las flores innumerables que a ningún otro elemento del prado mariano (12 cuadernas de las 46 que contiene el prólogo): dichas flores representan los nombres de la Virgen, en particular las denominaciones que se le asignan tradicionalmente a partir de una lectura *tipológica* del Antiguo Testamento[26]. La serie de los nombres marianos mencionados resulta bastante copiosa (25 o más, según los criterios adoptados) pero no presenta el mismo grado de concentración que la lista del arcipreste. Berceo se vale puntualmente del asíndeton para engastar varios epítetos dentro de un solo verso («Es dicha vid, es uva, almendra, malgranada», 39a[27]), pero en otras ocasiones justifica la inclusión de tal o tal nombre mediante una pequeña glosa que recuerda su procedencia bíblica (por ejemplo, dedica toda la estrofa 40 al bastón de Moisés). Un punto común de las dos listas estriba en la tensión que ostentan entre el orden métrico y el desorden de los términos enumerados. Aunque se pueden distinguir unos subgrupos de elementos coherentes dentro de cada lista, ésta no sigue un orden de

[24] No citan este estudio los artículos que John Walsh, Louise Vasvári y Dominique Breton dedican a los nombres de la alcahueta (Walsh: 1983, Vásvari: 1995, Breton: 2005), aunque el último los analiza como una parodia de una lista de nombres marianos: «La liste des quarante-deux noms que Trotaconventos refuse est construite comme une figure de réticence paradoxale sous forme de litanie à l'envers des noms de la Vierge» (Breton: 2005, 75).

[25] De las diez composiciones líricas marianas incluidas en el *Libro*, cuatro enumeran los siete gozos de la Virgen, repartidas en dos parejas simétricas, una en la parte prologal (22-32 y 33-43) y otra en la parte final (1635-1641 y 1642-1649).

[26] Sobre el empleo de la *tipología* (o técnica exegética fundada en la prefiguración) en el prólogo de los *Milagros* y en la obra entera, es imprescindible el estudio de Michael Gerli (Gerli: 1985a). Al entretejer su propio sistema alegórico y la exégesis sagrada, Berceo intenta legitimar su proyecto de escritura apoyándolo en la autoridad de María, figura que aquí no sólo es objeto sino también garante del poema que se le dedica (Biaggini: 2004).

[27] Aquí y a continuación cito los *Milagros de Nuestra Señora* por la edición de Fernando Baños (Gonzalo de Berceo: 1997).

exposición que se imponga de forma evidente. En el caso de Berceo, este efecto de dispersión, que contrasta con la rigidez del molde métrico, sugiere una semejanza entre la *dispositio* del texto y la diseminación de las flores del prado, haciendo de esta parte del prólogo un verdadero *florilegium* de nombres marianos. La función memorística de la lista de los nombres de la Virgen es doble: por un lado, evidentemente, exige que el receptor identifique las referencias externas al Antiguo Testamento o a la tradición mariológica para sacar provecho de las correspondencias metafóricas; por otro lado, como en el *Libro de buen amor*, la lista puede servir de instrumento de memorización, recapitulación y meditación sobre las bondades de María tales como se manifiestan en los milagros de la colección. Otro punto de contacto es el carácter inacabado, abierto y virtualmente infinito de la lista, lo que ambos textos dan a entender mediante el recurso al tópico de lo indecible o de lo inagotable. La parte del prólogo de Berceo dedicada a las flores se acaba con un apóstrofe a los oyentes que pretende hacerles intuir los límites del intento literario:

> Señores e amigos, en vano contendemos,
> entramos en grant pozo, fondón no·l trovaremos;
> más serién los sus nomnes que nós d'ella leemos
> que las flores del campo, del más grand que sabemos. (42)

La constatación de la innumerabilidad, concretada aquí por las metáforas de un pozo sin fondo o de un inmenso campo de flores, remata también la lista del arcipreste, mediante la imagen de la zorra, animal polifacético que tiene tantos nombres como recursos y astucias: «dezir todos sus nonbres es a mí fuerte cosa, / nonbres e maestrías más tienen que rraposa» (927cd)[28]. En ambos casos, la lista incluida en el texto, necesariamente limitada, se da como una versión a la vez parcial y degradada de otra lista, posiblemente infinita, cuyo modo de existencia resulta paradójico porque permanece fuera del texto y más allá de cualquier esfuerzo enunciativo. Ambos poetas manifiestan explícitamente la función agonística de la lista (Jeay: 2006: 57-112; Sève: 2010: 135-154) para expresar la resistencia del objeto a su verbalización y versificación («en vano contendemos» en Berceo, «es a mí fuerte cosa» en Juan Ruiz), si bien no atribuyen el mismo significado a esta experiencia de la impotencia del lenguaje.

Para Berceo, la multiplicación de los nombres de la Virgen no significa que resulten improcedentes para designarla. Al contrario, la lista desemboca en una definición de María como sede y principio de cualquier nominación adecuada:

[28] André Michalski justifica el paralelismo que establece entre las dos listas por este recurso común al tópico de lo inagotable (Michalski: 1973: 63).

Non es nomne ninguno que bien derecho venga
que en alguna guisa a ella non avenga;
non á tal que raíz en ella non la tenga,
nin Sancho nin Domingo, nin Sancha ni Domenga. (38)

Tal vez esta sorprendente cuaderna, que enuncia dos afirmaciones complementarias, no haya recibido toda la atención que merece. La idea expresada por los dos primeros versos generaliza, teoriza y legitima el empleo de la lista exegética de nombres marianos: cualquier nombre apropiado, es decir que se adecua a la cosa designada, puede designar también a María en virtud de dicha adecuación. Aunque el texto no propone ningún criterio que permita determinar si un nombre viene «bien derecho» o no, se podría reconocer en esta propuesta teórica el principio de la significación *per res*, propia de la exégesis espiritual de la Biblia (Dahan: 1999: 299-358). Más original es la aserción contenida en los dos últimos versos, recíproca de la anterior: no sólo la Virgen puede recibir cualquier nombre que se ajuste a su referente sino que, a la inversa, todos los nombres adecuados tienen su raíz en ella, vale decir que en María se origina y se garantiza el principio mismo de nominación. No en vano los ejemplos aducidos son los nombres Sancho, Domingo y sus equivalentes femeninos: más allá de un posible juego semántico basado en su etimología que remitiría a la persona de la Virgen[29], parece explicarse su elección por ser nombres de los más corrientes y comunes (la conjunción *nin*, con el sentido de «ni siquiera», induce un razonamiento *a fortiori*) al mismo tiempo que son inequívocamente nombres propios, es decir palabras reducidas a su función referencial por permitir una «designación rígida» (Jonasson: 1994: 16-19). En efecto, uno de los principios enunciativos de la lista consiste en reducir –o fingir que reduce– el lenguaje a la referencialidad, tratando las palabras como si fueran equivalentes transparentes de las cosas que designan (Hamon: 1993: 43-44 y 52-60) (Jeay: 2006: 27-42). Así como la Virgen puede ser llamada por cualquier nombre derecho, ella confiere derechamente a cada uno su nombre propio. La lógica de la anécdota alegórica sugiere incluso que María produce sus propios nombres, así como las flores brotan del prado, y que ella misma asume la infinidad de esta producción[30]. Para Berceo, María es lenguaje: en su encomio, el poeta la enfoca como un principio lingüístico, lo que tiene consecuencias cruciales, según veremos, en cuanto a la concepción literaria del poema mariano.

[29] Ana Diz señala que los nombres Domingo y Sancho, como derivaciones de *dominus* y *sanctus*, se aplican perfectamente a la Virgen en su forma femenina, lo que sugiere un juego sobre la palabra *raíz* del verso 38c, a la vez causa y origen etimológico (Diz: 1995: 196).

[30] Berceo contó anteriormente que cuando los hombres o las aves (vale decir los autores de la tradición mariológica) cogían en el prado todas las flores que querían (o sea, le aplicaban a la Virgen todos los nombres que se les ocurrían), su esfuerzo no agotaba la profusión del prado sino que la reforzaba («por una que levavan tres o cuatro nazién», 13d).

Para Juan Ruiz, Urraca y la alcahueta tópica retratada por la lista están explícitamente vinculadas también con el poder del lenguaje y la composición literaria, puesto que del apodo que la vieja se da a sí misma, «buen amor», deriva el título del *Libro*. Aunque no lo considero argumento fehaciente para establecer una filiación entre ambos textos, importa señalar primero en este episodio dedicado a Urraca la presencia de una estrofa que comparte muchos rasgos con la 38 de los *Milagros*. Después de haberse humillado ante Urraca para aplacar su saña, el arcipreste obtiene que la vieja vuelva a servirle como mensajera de sus amores:

> La mi leal Urraca, ¡que Dios me la mantenga!,
> tovo en lo que puso: non lo faz toda Menga.
> Diz: «Quiero me aventurar a que quier que me venga
> e fazer que la pella en rrodar non se tenga. (939)

Más allá del empleo de tres palabras iguales en la rima, ambas estrofas relacionan a su personaje femenino con la mujer común y corriente designada como Domenga o Menga. Se trata de recalcar el protagonismo excepcional de María o de Urraca, pero mientras que en Berceo la superioridad de la Virgen se define de modo inclusivo (de María deriva la nominación adecuada de las otras personas), el arcipreste alaba a Urraca por su lealtad exclusiva, distinguiendo su (re)nombre de la anonimia genérica de las demás mensajeras. En el cuarto verso la pelota que rueda, imagen quizás no exenta de connotaciones eróticas (Paredes: 2008: 298), remite sobre todo al proceso de seducción siempre activo y al sinfín de recursos del que dispone la alcahueta para hacer cara «a que quier que [le] venga». Sin disponer de la regeneración infinita del prado mariano, la alcahuetería de Urraca tiene su impulso y vigor intrínsecos. Sin embargo, aunque la estrofa proclama la lealtad de la vieja, alude sutilmente a su carácter cambiadizo y voluble. Literalmente, la locución *tener(se) en* se aplica sucesivamente a Urraca para subrayar su constancia («tovo en lo que puso») y a sus actividades que, muy al contrario, se caracterizan por su movimiento, propio de la aventura («non se tenga»): la única firmeza de la alcahueta reside en su mutabilidad y adaptabilidad a todas las circunstancias.

La parodia, al asimilar dos figuras femeninas que se oponen en casi todos sus rasgos, tiende a valorar su semejanza profunda que, como ya he señalado, reside en su papel de mediación. Parece improbable que los términos de una de las dos listas puedan aparecer en la otra y, sin embargo, depende de las connotaciones propias de cada palabra. Por ejemplo, no resultaría tan incongruente que el nombre de «puerta», asignado por Berceo a la Virgen («pora nós es abierta por darnos la entrada», 36b), se aplicase también a la alcahueta, especialista en el arte de abrirse paso en casas ajenas, o que los bastones y varas de la simbología mariana apareciesen men-

cionados al lado de la «maça» o de la «porra» que designan a la tercera. A la inversa, los epítetos «cobertera», «coraça» o «cobertor», propios de la alcahueta de Juan Ruiz, cuadrarían fácilmente con la función defensiva asumida por María que, en los *Milagros*, es «talaya» y «defensión» (37b). Al cotejar la lista del arcipreste con otras listas de nombres marianos que la de Berceo, encontraríamos tal vez unos entrecruzamientos inesperados debidos a la inmensa plasticidad de cualquier metáfora cuando su expresión se reduce a una sola palabra. Respecto a la lista de Berceo, es de notar la presencia de una ocurrencia común que, lógicamente, se refiere directamente a la función mediadora: la Virgen es llamada «guiona» en Berceo (32b) y la alcahueta, «guía» en Juan Ruiz (926b). De nuevo, esta coincidencia no nos dice nada sobre una posible filiación entre los dos textos. En cambio, nos invita a explorar una semejanza entre ellos, relativa al papel que conceden al concepto de *guiar*.

En primer lugar, Juan Ruiz emplea varias veces este concepto en sus propias composiciones marianas. Aunque se trata evidentemente de un tópico de la mariología, la posición estratégica que concede a la primera ocurrencia del verbo revela que, entre los atributos de María, la acción de guiar es para él prevalente: en la parte prologal, el primer poema dedicado a la Virgen es un zéjel cuyo estribillo reza «O María, / luz del día, / Tú me guía / toda vía» (20), dejando, por otra parte, unos ecos literales en el Ave María incluido en la parte final del libro, como si se tratara de un contrapunto destinado a reforzar la simetría entre prólogo y epílogo[31].

En segundo lugar, tanto en Berceo como en Juan Ruiz, este concepto no se refiere solamente a la misión concreta de la medianera –como salvadora, para la Virgen, o seductora, para la alcahueta–, sino que se aplica, directa o indirectamente, a la propia composición de la obra. En el prólogo de los *Milagros*, además de definir a María como fuente de todos los nombres adecuados, Berceo le concede un protagonismo en la escritura misma: «la Gloriosa me guíe que lo pueda cumplir» (45c); «Terrélo por miráculo que lo faz la Gloriosa / si guiarme quisiere a mí en esta cosa» (46ab); «tú me guía en ello, ca eres pïadosa» (46d). La idea de la escritura inspirada por la Virgen, propia de una autoría conjunta, no es nada original pero Berceo la renueva al elegir una formulación que pone al mismo nivel el tema tratado por la obra (los milagros de María) y su tratamiento mismo (que él considera un milagro más de María). Esta fusión entre el discurso y su referente no sólo confirma que la Virgen es lenguaje –o, por decirlo de otro modo, que su figura coincide exactamente con el conjunto de los discursos de la tradición mariana– sino que traslada la función de mediación al campo de la escritura. Para que María encuentre un lugar en el sistema de autoría de la escritura religiosa,

[31] En esta composición, el verbo vuelve a aparecer dos veces en imperativo: «tú me guarda, piadosa / e me guía» (1664ij) y «Tú me salva e me guía / e me guarda toda vía» (1672de).

Berceo llega incluso a afirmar su participación en la composición de los Evangelios, también a partir del verbo *guiar*[32].

En el *Libro de buen amor*, Juan Ruiz retoma explícitamente la tradición de la Virgen inspiradora: el papel de guía que le atribuye en sus composiciones líricas se aplica tanto a la salvación como a la composición poética[33]. Si por otra parte el término «guía» aparece entre los nombres asignados a la alcahueta (aunque literalmente se trata de *no* asignárselos) ya se puede intuir que Urraca y sus colegas, aunque no son instancias inspiradoras, también imperan como medianeras literarias.

3. Del nombre al título: la lista como puente entre Urraca y el libro

Por su relación singular con el lenguaje y con la lista que (no) la describe, la alcahueta puede convertirse en imagen del libro. En primer lugar, existe una adecuación entre el oficio de la alcahueta y la paradoja enunciativa de la lista de sus nombres. Si la preterición que produce la lista combina el callar y el decir, recordemos que entre los términos enumerados se encuentran elementos que pueden remitir a la retención de la palabra o al secreto («cobertera», «coraça», «cobertor») mientras que otros subrayan la propensión al exceso verbal («picaça», «canpana», «glosa»). Por la coexistencia de estos dos subgrupos de calificativos divergentes, la tercera coincide con la figura retórica que se refiere a ella: la preterición es su modo de ser y su modo de obrar. Así como la escritura del poema mariano es, para Berceo, un milagro de la Virgen, el lenguaje de la lista paradójica parece surgir de las propias contradicciones que conforman el oficio de la alcahueta.

En segundo lugar, el contexto narrativo proporciona una confirmación exacta de esta adecuación entre la persona y su descripción contradictoria. Antes de que el arcipreste la llamase «picaça parladera», la vieja respetaba la

---

[32] Berceo presenta así el proceso de escritura de los Evangelistas: «Cuanto escrivién ellos ella lo enmendava, / esso era bien firme lo que ella laudava; / pareze que el riego todo d'ella manava, / cuando a menos d'ella nada non se guiava» (22). No sustituye la inspiración divina por la mariana pero para mejor valorar ésta omite hablar de aquélla. Los evangelistas, productores humanos del Texto Sagrado, fueron a la vez autores que lo *dictavan*, asumiendo personalmente un parte de la autoría, y copistas que lo *escrivién*, lo que recuerda que en última instancia el *auctor* principal es Dios, aunque la inspiración divina no está explícitamente mencionada. Berceo inserta a María en el dispositivo tradicional de la doble autoría haciendo de ella una enmendadora del texto y confiriéndole por lo tanto un grado de responsabilidad intermediario entre el de copista y el de autor. *A fortiori*, María puede ser considerada inspiradora y coautora de las obras que, como la de Berceo, se dedican a loarla.

[33] En el zéjel anteriormente citado, primer cantar mariano incluido en el *Libro*, se lee: «Gana me graçia e bendición, / e de Jesú consolación, /que pueda con devoción / cantar de tu alegría.» (21). En la composición lírica siguiente, también dedicada a los gozos de la Virgen, el verbo *cantar* deja paso al verbo *escrivir*: «quieras me oir: / que de tus gozos aína /escriva yo prosa digna, / por te servir.» (33).

regla de la *poridad*[34] en el proceso de seducción, pero tras recibir el apodo infamante, da a éste una aplicación literal, poniéndose a parlar para que fracase la empresa amorosa: «toda la poridat fue luego descobrilla» (921d). La alcahueta primero encubre y después descubre el secreto de los amores del arcipreste, que por su parte se ve obligado también a invertir su actitud frente a la vieja, sometiéndose a ella por necesidad: «la liebre del covil saca la la comadreja; / de prieto fazen blanco volviendo le la pelleja» (929cd). Si el seductor-cazador se encuentra ahora irónicamente en la posición de la presa[35], la imagen de la inversión del color de la piel del animal que pasa de negro a blanco[36] se aplica también a lo que la alcahueta reivindica en las estrofas siguientes, es decir su capacidad para anular la palabra pronunciada: «yo lo desdiré muy bien e lo desfaré del todo / así como se desfaze entre los pies el lodo» (931d). Como cualquier depositario de un secreto Urraca puede revelarlo, pero su verdadero talento en el episodio consiste en neutralizar esta revelación y restablecer el secreto a pesar de lo dicho. El arte de desdecir o deshacer la palabra pronunciada no consiste en anular una enunciación, lo que resulta imposible[37], sino en desacreditar al enunciador: la vieja se hace pasar por loca al andar desnuda por las calles y de su actitud la gente deduce que su anterior revelación no era digna de fe. La anécdota, que propone una reflexión sobre la noción de autoridad y de crédito, no deja de remitir a la propia preterición del arcipreste, que también consistía en privar el discurso de garante enunciativo.

---

[34] El respeto de la *poridad* aparecía entre los preceptos enunciados por don Amor (566-568) y, más generalmente, ya se indicaba que una palabra inoportuna del amante puede acarrear el fracaso de su proyecto amoroso: «muchos pierden la dueña por dezir neçedat» (566c).

[35] Sobre el motivo de la caza como metáfora de la seducción en el *Libro*, véase el estudio detallado de Dayle Seidenspinner-Núñez (Seidenspinner-Núñez: 1981: 59-76). La asociación de la vieja alcahueta con la comadreja estriba tanto en las características del animal, que se introduce fácilmente en lugares ajenos (pensemos también en otro mensajero, don Furón), como en un juego paronímico («comadreja» contiene «comadre» y «madre»).

[36] Louise Vasvári (Vasvári: 1995: 458-461), a partir de ejemplos folklóricos que asocian la picaza, pájaro blanco y negro, con el sexo femenino, sugiere que esta sentencia podría aludir a la actividad de la alcahueta como restauradora de virginidades. Sin excluir esta posible dimensión erótica, cabe señalar que los motivos de la reversibilidad o del contraste entre blanco y negro se encuentran también en varias declaraciones que pretenden advertir en contra de una interpretación superficial del *Libro*. Pensemos en las estrofas 16-18 que contraponen varias veces una negra apariencia y una blanca substancia, o en las paradojas relativas a la interpretación del libro («Do coidares que miente, dize mayor verdat», 69a; «fasta que el libro entiendas, dél bien non digas nin mal, / ca tú entenderás uno e el libro dize ál», 986cd). En mi opinión, estas semejanzas contribuyen a presentar a la alcahueta como metáfora del libro.

[37] El título IV de la *Segunda Partida*, que pretende regular la palabra del rey, insiste en la imposibilidad de anular un acto enunciativo, expresando esta idea en su primera ley («ca despues que salle [la palabra] de la boca, non puede omne faze que non sea dicha», Alfonso X: 1991: 56) y en su última («por que después que fueren dichas [palabras malas o villanas] non la pueden tornar que dichas non sean», Alfonso X: 1991: 58).

En tercer lugar, no es casualidad que entre las denominaciones aplicadas a la alcahueta se encuentren términos tan inoportunos como «registro» o «glosa», que más bien parecen reservados a aplicaciones textuales. Estas dos palabras, que son las últimas de la enumeración, podrían fácilmente designar la propia lista que las enumera, remachando la idea de que la alcahueta coincide con los medios expresivos que la designan. Por otra parte, Dominique Breton ha mostrado cómo en esta lista se va preparando ya la asociación entre la vieja Urraca y el libro, que comparten el nombre de «buen amor» (Breton: 2005). La mayor parte de los términos designan instrumentos, lo que recuerda la famosa autodefinición del libro de la parte prologal («De todos instrumentos yo, libro, só pariente», 70a) y, entre ellos, los que remiten al acto de cavar, taladrar o rascar pueden aludir a la naturaleza dual del significado atribuido al texto. En efecto, como fea envoltura que contiene una preciosa substancia, la letra se ofrece a las efracciones de la lectura penetrante[38]. La alcahueta hereda esta dualidad: como «cobertera» o «cobertor», se asemeja a la «negra cobertera» (17c), imagen de la corteza literal del texto que el lector tiene pretendidamente que superar[39]; como «glosa», más bien queda asociada con la emergencia del supuesto significado profundo que resulta de una asidua actividad interpretadora, según lo revela después una de las más famosas estrofas de la parte conclusiva del libro («Fiz vos pequeño libro de testo, mas la glosa / non creo que es chica, antes es bien grand prosa», 1631ab). Todos estos elementos proyectados en la figura de la alcahueta ya la construyen como un equivalente metafórico del libro.

Por lo tanto, las cuadernas 932 y 933 no ofrecen un guiño aislado sino la plasmación de múltiples correspondencias y metáforas que justifican que Urraca y el libro reciban el mismo nombre:

> «Nunca digades nonbre malo nin de fealdat;
> llamat me Buen Amor e faré yo lealtat;
> ca de buena palabra paga se la vezindat;
> el buen dezir non cuesta más que la nesçedat.»
>
> Por amor de la vieja, e por decir razón,
> 'buen amor' dixe al libro, e a ella toda saçón;
> desque bien la guardé ella me dio mucho don;
> no ay pecado sin pena, nin bien sin gualardón.

[38] James Burke propone una lectura del *Libro* a partir del concepto de penetración, que abarca tanto la representación del acto sexual o de la Crucifixión como el discurso hermenéutico, que invita a «puntar» (70), es decir a recortar, seleccionar y asimilar la materia textual (Burke: 1998: 164-182).

[39] El tópico de la corteza y el meollo en el *Libro* (aunque Juan Ruiz no emplea estas palabras exactas, que remiten más bien al prólogo de los *Milagros* de Berceo) ha sido estudiado por Eduardo Urbina: éste muestra que no se usa tanto para jerarquizar los sentidos del texto, sino para evidenciar su reversibilidad (Urbina: 1983).

Este «nunca digades» de Urraca parece haber inspirado directamente el «nunca le digas» que encabeza los cuarenta y dos nombres prohibidos de la lista: al asumir por su propia cuenta las palabras de la vieja el arcipreste parece someterse a ella pero, evidentemente, la preterición socarrona que le permite enumerar en detalle los apodos ofensivos demuestra al contrario insumisión y libertad enunciativa. En la estrofa 932, el «nonbre malo» del primer verso se contrapone a las tres expresiones que mencionan los versos siguientes («Buen Amor», 932b; «buena palabra», 932c; «buen dezir», 932b), subrayando la idea de una auto-referencialidad del nombre «Buen Amor», que coincidiría con sus buenas cualidades. Asimismo, en los dos primeros versos, mediante un juego paronímico que se añade a la rima, la «fealdat» se convierte en «lealtat»: como condición de sus buenos servicios, la alcahueta exige una verdadera conversión del arcipreste a una nueva práctica del lenguaje. La vieja requiere cierta cortesía por parte de su cliente, preocupación irónica dado el contexto de su oficio pero que revela cómo la figura de la alcahueta se ha sustituido simbólicamente a la dama en el episodio. Sin embargo, a lo largo del *Libro*, el sintagma «buen amor» dista mucho de ser unívoco[40] y por esta reivindicación de la alcahueta, el precio que se le atribuye tiende a devaluarse: al querer elevarse adoptando un nombre intachable, el personaje vil consigue sembrar dudas acerca del valor de dicho nombre que, en este caso, puede incluso referirse al «loco amor». Este juego en torno al valor de las cosas y de las palabras que las designan queda corroborado por el verso 932d: por una parte, su aserción sentenciosa se lee como una invitación a la cortesía, ligada al carácter desinteresado de la palabra benevolente[41]; pero, por otra parte, el verbo *costar* no deja de aludir al uso mercantil que la mensajera hace del discurso y, leído en esta perspectiva, el verso significaría que la buena palabra no tiene más valor que la mala, anulando así cualquier jerarquía entre ellas. Al señalar la equivalencia entre

[40] Se puede advertir que desde su primera ocurrencia (16-18), que se manifiesta bajo la forma de una lista, el tópico de la corteza y el meollo contribuye a desestabilizar el significado del sintagma «buen amor» al ponerlo al mismo nivel que «buen bevedor», creando una confusión entre dos acepciones muy distintas del adjetivo (18cd). Pese a que el «buen amor» se identifica con el amor divino en el prólogo en prosa (propio de la versión transmitida por el manuscrito S), los episodios amorosos del cuerpo de la obra en que aparece lo asocian más bien con el amor cortés, transposición mundana del anterior, sin excluir, por ironía o contaminación, que remita también puntualmente a la lujuria. Jacques Joset, entre otros, ha dedicado varios trabajos a esta pluralidad de acepciones, dentro y fuera del *Libro* (en particular Joset: 1988: 129-147).

[41] Este verso recuerda la declaración final de Juan Ruiz en la que pide a los lectores que respeten la gratuidad del libro en virtud de su «buen amor», que es también señal de su nobleza: «Pues es de buen amor, enprestad lo de grado: / non desmintades su nonbre, nil dedes rrefertado; / non le dedes por dineros, vendido nin alquilado; / ca non ha grado nin graçia nin buen amor conprado» (1630). La aplicación al libro de la imagen de la «pella» (1629d), antes utilizada por Urraca para definir su propia actividad (939d), confirma también la correspondencia entre éste y la alcahueta.

todas las palabras, Urraca también sugiere su arbitrariedad. En este contexto de sospecha respecto al lenguaje, el sintagma «buen amor» pierde toda su carga semántica distintiva y, en rigor, no vale más que «picaça parladera» o que los cuarenta y dos nombres agresivos que el seductor recomendaba callar. Único nombre válido desde el punto de vista de la vieja, es también el que más directamente resume la inestabilidad semántica de todo lenguaje.

La adopción para el libro del título *buen amor*, sacado del apodo que la alcahueta se da a sí misma, viene justificada por dos argumentos igualmente falaces. «Por amor de la vieja» no convence, porque la riña entre ambos personajes demuestra el carácter utilitario e interesado de la relación que los une, lo que el verso 933c recuerda oportunamente[42]. Interpretado literalmente, «por dezir razón» tampoco puede ser un argumento serio cuando todo el episodio se presenta como una reflexión sobre la arbitrariedad del lenguaje. Sin embargo, a la luz de los juegos verbales que ya en la lista de los nombres definían a la alcahueta como un objeto lingüístico, no parece tan descabellado que el libro herede de ella su título. El paralelismo no es estrictamente moral (no implica que el buen amor promovido por el *Libro* sea siempre un loco amor disfrazado), sino más bien estructural y simbólico: como instrumento ofrecido al lector en su búsqueda del amor mundano o del amor divino, el libro, al igual que la alcahueta, tiene una función de medianero[43]. Llevando este juego de correspondencias hasta sus últimas consecuencias, Louise Vasvári llega incluso a poner en relación el cuerpo abierto del libro ("[…] e con tanto faré / punto a mi librete, mas non lo çerraré", 1626cd) con el cuerpo abierto (boca y sexo) de la mujer pública que es la alcahueta (Vasvári: 2004). Aplicado a Urraca o al libro, el sintagma «buen amor» ya no vale por su contenido semántico, que parece diluirse a lo largo de sus múltiples ocurrencias contradictorias, sino por ser emblema de la reversibilidad de la palabra, tal como la practica la alcahueta, y de la plurivocidad del libro entero. En este sistema, la lista actúa de puente, o de medianero entre los medianeros: descripción reticente de la alcahueta, exhibe al mismo tiempo la libre enunciación que impera en el libro.

OLIVIER BIAGGINI
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
LECEMO/CREM

[42] Además, es posible detectar un juego de palabras en la locución «por amor de», que puede denotar tanto un sentimiento del arcipreste por la vieja como una simple causa desprovista de dimensión afectiva (en el sentido de «por mor de»).

[43] Véase el capítulo 5, «The Book as Go-between», del libro de Seidenspinner-Núñez (Seidenspinner-Núñez: 1981: 77-93, especialmente 88-89).

BIBLIOGRAFÍA

ACHARD, Guy (Ed.) (1989) *Rhétorique à Herennius*. París. Les Belles Lettres.

ALFONSO X. (1991) *Partida Segunda de Alfonso X el Sabio*. Edición de Aurora Juárez Blanquer y Antonio Rubio Flores. Granada.

BELKNAP, Robert E. (2004) *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*. New Haven y Londres. Yale University Press.

BIAGGINI, Olivier. (2004) «Marie et les figures: la figuration mariale dans les *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo». *Sociocriticism*. 19-20. 245-280.

BIAGGINI, Olivier. (2013) «Figures du sage et du savoir païens dans le *Libro de buen amor*». *e-Spania*. 15. http://e-spania.revues.org/22403

BRETON, Dominique. (2005) «Du point à l'ouvrage: la "subtile ordonnance" de l'écriture». Libro de buen amor *de Juan Ruiz*. Nantes. Éditions du Temps. 71-87.

BURKE, James. (1998) *Desire Against Law. The Juxtaposition of the Contraries in Early Spanish Literature*. Stanford. Stanford University Press.

DAGENAIS, John. (1994) *The Ethics of Reading in Manuscript Culture. Glossig the Libro de buen amor*. Princeton. Princeton University Press.

DAHAN, Gilbert. (1999). *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval (XII^e-XIV^e siècle)*. París. Cerf.

DEYERMOND, Alan. (1970) «Some Aspects of Parody in the *Libro de buen amor*». «*Libro de Buen Amor*» *Studies*. Londres. Tamesis. 53-78.

DIZ, M. Ana. (1995) *Historias de certidumbre. Los* Milagros *de Berceo*. Newark. Juan de la Cuesta.

ECO, Umberto. (2009) *Vertigine della lista*. Milán. Bompiani.

FARAL, Edmond. (1958) [1924] *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*. París. Honoré Champion.

GERLI, Michael. (1985a) «La tipología bíblica y la introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*». *Bulletin of Hispanic Studies*. 61-1. 7-14.

GERLI, Michael. (1985b) «El mal de la cruzada: Notes on Juan Ruiz's trova cazurra». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 9. 220-227.

GONZALO DE BERCEO. (1997) *Milagros de Nuestra Señora*. Edición, introducción y notas de Fernando Baños. Barcelona. Crítica.

HAMON, Philippe. (1993) *Du descriptif*. París. Hachette.

JEAY, Madeleine. (2006) *Le commerce des mots: l'usage des listes dans la littérature médiévale, XII^e-XV^e siècles*, Ginebra. Droz.

JONASSON, Kerstin. (1994) *Le nom propre: constructions et interprétations*. Lovaina la Nueva. Duculot.

JOSET, Jacques. (1988) *Nuevas investigaciones sobre el «Libro de buen amor»*. Madrid. Cátedra.

JUAN RUIZ. (1995) *Libro de buen amor*. Edición, introducción y notas de Alberto Blecua. Madrid. Cátedra.

JUAN RUIZ. (2003) [1988] *Libro de buen amor*. Edición, introducción y notas de G. B. Gybbon-Monypenny. Madrid. Castalia.

LAWRANCE, Jeremy. (2005) «'Dueñas señoras, consentid entre los sesos una tal bavoquía': las mujeres y el humor en el *Libro de buen amor*», *El* Libro de buen amor *de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, Carlos Heusch (coord.). 115-128.

LECOY, Félix. (1938) *Recherches sur le* Libro de buen amor *de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*. París. Droz.

LY, Nadine. (1993) «L'art de la "dispositio" dans le *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita». *Bulletin Hispanique*. 95. 379-452.

MICHALSKI, André. (1973) «La parodia hagiográfica y el dualismo *eros-thanatos* en el *Libro de buen amor*». *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época*. Manuel Criado de Val (coord.) Barcelona. Seresa. 57-77.

PAREDES, Juan. (2008) «"Como pella a las dueñas, tómelo quien podiere". De cómo el Arcipreste de Hita dice que se ha de entender su libro». *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "ibro de buen amor"*. Francisco Toro Ceballos, Louise Haywood, Francisco Bautista y Geraldine Coates (coords.). Alcalá la Real. Ayuntamiento de Alcalá la Real. 297-301.

PARRILLA, Carmen. (2008) «Instruyendo a las dueñas en el *Libro de buen amor*». *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «Libro de buen amor»*. Francisco Toro Ceballos, Louise Haywood, Francisco Bautista y Geraldine Coates (coords.). Alcalá la Real. Ayuntamiento de Alcalá la Real. 303-316.

PÉREZ LÓPEZ, José Luis. (2002) «La fecha del *Libro de buen amor*». *Incipit*. 22. 95-132.

RABATEL, Alain. (2011) «Listes et effets-listes. Énumération, répétition, accumulation». *Poétique*. 167. 259-272.

RICO, Francisco. (1985) «'Por aver mantenencia'. El aristotelismo heterodoxo en el *Libro de buen amor*». *El Crotalón*. 2. 169-198.

SEIDENSPINNER-NÚÑEZ, Dayle. (1981) *The Allegory of Good Love: Parodic Perspectivism in the* Libro de Buen Amor. Berkeley-Los Ángeles-Londres. University of California Press.

SÈVE, Bernard. (2010) *De haut en bas. Philosophie des listes*. París. Seuil.

SNOECK HENKEMANS, Francisca. (2009) «La prétérition comme outil de stratégie rhétorique». *Argumentation et analyse du discours*. 2. http://aad.revues.org/217

SPITZER, Leo. (1968) [1955] «En torno al arte del Arcipreste de Hita». *Lingüística e historia literaria*. Madrid. Gredos. 87-134.

URBINA, Eduardo. (1983) «Now you see it, now you don't: The Anthitesis *corteza/meollo* in the *Libro de buen amor*». *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Studies presented to Dorothy Clotelle Clarke*. John S. Geary (coord.). Madison. The Hispanic Seminary of Medieval Studies. 139-150.

VASVÁRI, Louise O. (1995) «Múltiple transparencia semántica de los nombres de la alcahueta en el *Libro de buen amor*». *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Juan Paredes Núñez (coord.). IV. 453-463.

VASVÁRI, Louise O. (2004) «The Novelness of the *Libro de buen amor*». *A Companion to the* Libro de Buen Amor. Louise M. Haywood y Louise O. Vasvári (coords.) Woodbridge. Tamesis. 165-181.

WALSH, John K. (1983) «The Names of the Bawd in the *Libro de buen amor*». *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Studies presented to Dorothy Clotelle Clarke*. John S. Geary (coord.). Madison. The Hispanic Seminary of Medieval Studies. 151-164.

WILLIS, Raymond S. (1963-1964) «Two Trotaconventos». *Romance Philology*. 17. 353-362.

Felipe B. Pedraza Jiménez
Ecos festivos en *La vega del Parnaso*
de Lope de Vega: *Versos de fiesta del Palacio nuevo*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXIX, 2013, 87-106

ECOS FESTIVOS EN *LA VEGA DEL PARNASO* DE LOPE DE VEGA: *VERSOS DE FIESTA DEL PALACIO NUEVO*[1]

La vega del Parnaso: lisonjas, quejas y elegías

La vega del Parnaso, el poemario póstumo de Lope, es una viva paradoja. Contiene, por un lado, versos declaradamente adulatorios, consagrados con devoción a la élite gobernante y a la casa real; pero, por otro, acumula quejas, protestas, reivindicaciones marcadas por el airado acento de quien se siente maltratado por esas mismas altas esferas a las que lisonjea[2].

Es un libro dominado por el tono elegíaco, nacido en la vejez del poeta. Llora a algunos de sus compañeros de aventuras artísticas juveniles (*Elogio en la muerte de Juan Blas de Castro*), o a un amigo de los últimos años, fray Hortensio Félix Paravicino, al que le debió de unir el conocido episodio del asalto al convento de las trinitarias en que había profesado su hija Marcela (*Eliso, égloga en la muerte del reverendísimo padre maestro...*)[3]. Se abre con la airada queja de *El siglo de oro* y con una suerte de autoelegía, cuando ya está prácticamente en el lecho de muerte: el soneto que dedica al poeta portugués Gabriel Pereira de Castro, para acompañar la publicación póstuma de *Ulyssea ou Lisboa edificada, poema heroico* (1636).

---

* Recibido: 21 de diciembre de 2012. Aceptado: 31 de octubre de 2013.

[1] Este trabajo es fruto de la investigación que viene desarrollando el Instituto Almagro de teatro clásico. Se incluye dentro de los proyectos FFI2011-25673 (I+D) y CSD2009-00033 (Consolíder), aprobados por la secretaría de estado de Ciencia e Innovación. La primera versión de este trabajo, bastante distinta de la actual, se presentó en el *Congreso internacional «Teatro y fiesta popular y religiosa»*, celebrado en Cusco (Perú) del 4 al 9 de junio de 2012.

[2] Sobre esta paradójica sensación que se desprende de la recopilación póstuma llamó la atención Rozas en su fundamental estudio de 1982 «Lope de Vega y Felipe IV en el "ciclo *de senectute*"» y en el artículo «El género y el significado de la *Égloga a Claudio*» (ambos reproducidos en Rozas: 1990: 73-132 y 169-196). También pueden verse mis apuntes en el prólogo al facsímil, un articulito de *Ínsula* de 1990 y el capítulo «*El Parnaso* y *La vega del Parnaso*», en *El universo poético de Lope* (Pedraza: 2003: VII-XVI; 2008: 147-158; y 2003: 208-215).

[3] Sobre este episodio y su interpretación, *vid.* Cruickshank (2009: 165-173) y Pedraza (2000: 31-34).

Mas ¡ay! que cuando más enriqueciste
la patria que su artífice te llama
por la segunda vida que le diste,
ciprés funesto tu laurel enrama,
si bien ganaste en lo que más perdiste,
pues cuando mueres tú, nace tu fama[4].

Sus versos más sentidos se consagran a la muerte de personas muy próximas y queridas, como Marta de Nevares (*Amarilis. Égloga*), o su hijo y homónimo Lope Félix, que tantos disgustos le dio a lo largo de su vida (*Felicio, égloga piscatoria. En la muerte de don Lope Félix del Carpio y Luján*). A estos versos elegíacos podrían añadirse otros textos transidos de dolor y melancolía como *Huerto deshecho* o *Filis. Égloga* (a la fuga de su hija Antonia Clara). También en el género elegíaco, pero más cortesano que íntimo, hay que contar *Pira sacra en la muerte del excelentísimo señor don Gonzalo Fernández de Córdoba* (1635).

Poemas celebrativos

Formando contraste con estos poemas, aunque en el fondo el tono vital que trasparentan sea el mismo, encontramos el reflejo del universo festivo de la corte madrileña, tanto en sus manifestaciones profanas como en las de carácter religioso. En este apartado hay que contar la *Oración que frey Lope Félix de Vega hizo en el certamen en los recoletos agustinos, cuando mudaron el Santísimo Sacramento a la capilla mayor nueva*, que Millé (1928: 425) fecha en agosto de 1620. También pertenecen a la poesía celebrativa *A san Pedro Nolasco*, escrito, según todos los indicios, con posterioridad a agosto de 1631 (fecha en que estrena los cuadernos que formarán el autógrafo que hoy conocemos como códice Daza), pero que parece enlazado con los homenajes que los mercedarios rindieron a su fundador en 1629; *Canción al beato Francisco de Borja, que fue duque de Gandía, y dejó tres capelos, con que le pintan a los pies*, que se escribió para las fiestas madrileñas de la canonización (1625); y la *Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús* (1629). Posiblemente, también se escribiera para alguna festividad la *Canción al bienaventurado san Juan de Dios, patriarca y fundador de su religión* (1631); y quizá haya que incluir en este apartado los *Sentimientos a los agravios de Cristo, nuestro bien, por la nación hebrea*, que se integran en las ceremonias de desagravio, que tenían mucho de festivo (aunque esta idea repugne a nuestra mentalidad).

En el campo de la literatura profana, el más antiguo de los ecos festivos recogidos en *La vega del Parnaso* es el discurso *Al nacimiento del príncipe* publicado en la *Relación de las fiestas que la imperial ciudad de Toledo hizo al nacimiento del príncipe nuestro señor Felipe IIII* (Madrid, 1605). Por contra,

[4] *La vega del Parnaso*, fol. 4v. *Vid*. Profeti: 2009.

el más tardío de este tipo de documentos poéticos es *Versos a la primera fiesta del palacio nuevo*.

Se reúnen, además, otros muchos poemas laudatorios, celebrativos, ligados a episodios cortesanos que no pertenecen estrictamente al ámbito de lo festivo, como la *Égloga panegírica al epigrama del serenísimo infante Carlos* (probablemente, Imprenta del Reino, Madrid, 1631), *Al serenísimo señor don Fernando de Austria* (hacia 1627-1632); *En la elección del eminentísimo señor cardenal Monti* (posiblemente, 1629); *Oración que hizo don Antonio de Otero y Lanoie, en unas conclusiones que tuvo delante de sus majestades, siendo niño de doce años*; o el *Diálogo militar a honor del excelentísimo marqués de Espínola*.

Muchos de estos poemas están esperando una exegesis que nos permita conocer las circunstancias de su creación, su significado en la realidad biográfica y estética del último Lope, y su valor y sentido. Aunque Asensio (1963) había ofrecido un brillante comentario de *Huerto deshecho*, veinte años después Rozas (1990: 169-170) denunciaba el desinterés crítico por estos poemas. Algo se ha hecho desde entonces. El propio Rozas analizó sagazmente «El género y el significado de la *Égloga a Claudio*» en 1983, y allegó datos y noticias sobre *Amarilis* (*vid.* Rozas, 1990: 169-196 y 479-517). No hace mucho, al prologar los facsímiles de las sueltas correspondientes, he tenido la oportunidad de indagar en los versos y las circunstancias de la *Égloga panegírica al epigrama del serenísimo infante Carlos*, el *Elogio en la muerte de Juan Blas de Castro, Huerto deshecho* y *Amarilis* (*vid.* Pedraza: 2010a y 2010b).

Hoy intentaré hacer lo propio con uno de los ecos festivos: *Versos a la primera fiesta del palacio nuevo*. En este caso cuento con dos valiosos precedentes: el de Marta Villarino y el de Eleonora Ioppoli y Christian Giaffreda[5]. Como podrá ver el curioso y abnegado lector que se anime a la empresa, las tres aportaciones son muy distintas y, en cierta medida, complementarias.

De los *Versos a la primera fiesta del palacio nuevo* tuvo que publicarse una suelta, a la que alude Montalbán en la *Fama póstuma*, pero de la que no hemos localizado hasta ahora ningún ejemplar (*vid.* Ioppoli y Giaffreda: 2012: 231-232, nota 15). En consecuencia, hemos de conformarnos con el texto que copia *La vega del Parnaso* cuatro años más tarde (1637).

Los *Versos*...: su data y circunstancia

Se trata de un poema ligado a la más estricta actualidad, casi noticiero. Se escribió, sin duda por encargo, para la inauguración del conjunto palaciego que, a prisa y corriendo, mandó construir el conde-duque de Olivares

[5] El artículo de Villarino (2002) se ocupa fundamentalmente del marco festivo, de la estructura y sentido del poema como relación o crónica del evento, y el valor de los símbolos como elementos emblemáticos. El de Ioppoli y Giaffreda (2012) llegó a mis manos cuando ya había expuesto en el congreso de Cusco la primera versión de mi análisis. A él aludiré a lo largo de mi exposición.

como estandarte propagandístico de la magnificencia del cuarto de los Felipes. Los edificios se erigieron con precipitación y con materiales de mediana calidad, como acostumbra a ocurrir en muchas empresas de carácter político; pero se buscó un pregonero de auténtico lujo para «publicitar» la nueva obra.

Desde hace tiempo, algunos estudiosos de este poema venimos arrastrando un error que conviene aclarar. La fecha de 1632, que dio Rozas (1990: 91), y hemos repetido otros, se basa, según todos los indicios, en un lapsus de Mesonero Romanos (1861: 313-314) en su *Madrid antiguo*. Alude el «Curioso parlante» a la visita que hizo el rey el 1 de octubre de 1632 para informarse sobre la marcha de las obras y «ver los preparativos de la fiesta que en él había de hacerse para celebrar el nacimiento del príncipe Fernando, hijo de la emperatriz doña María, su hermana». Las fiestas —dice el costumbrista— «se celebraron el día 5 de aquel mes y siguientes», y las inmortalizó «la delicada lira de Lope en la *Vega del Parnaso*, en aquellos versos que llevan por dedicatoria *A la primera fiesta del palacio nuevo*».

Poco después, José Amador de los Ríos (1861-1864: III, 330), en su *Historia de la villa y corte de Madrid*, repitió la noticia; pero, quizá percatándose del error de confundir la fiesta natalicia con la inauguración del palacio nuevo, suprimió la alusión al poema de Lope de Vega. Sin embargo, Deleito y Piñuela (1997: 212-213) en *El rey se divierte* retomó la noticia de Mesonero y vinculó los versos del Fénix al festejo de 1632. Rozas aceptó el año, pero rectificó el mes, ya que el poema no deja lugar a dudas:

> Pidió prestado un día
> al verde mayo el rígido diciembre... (vv. 1-2)[6]

Sin embargo, el poema no alude en ningún momento al nacimiento del príncipe austríaco y, en cambio, señala que el edificio central ya estaba construido y que la obra se había realizado en brevísimo tiempo:

> Un edificio hermoso,
> que nació, como Adán, joven perfeto,
> tan breve y suntuoso
> que fue, sin distinción, obra y conceto,
> en cuya idea —a fuerza del cuidado—
> fue apenas dicho cuando fue formado... (vv. 25-30)[7]

---

[6] *La vega del Parnaso*, fols. 61v.-64v. En el comentario señalaré los versos del poema de acuerdo con el texto de la edición crítica que he preparado y aparecerá dentro del proyecto de investigación que señalé al principio de este artículo. Está prevista su publicación para 2014.

[7] Lope se podía sentir identificado con los creadores del nuevo palacio en esa rapidez constructiva. En la epístola *A Claudio*, incluida en el mismo volumen de *La vega del Parnaso*, se jactará de su ágil creatividad dramática: «Y más de ciento en horas veinticuatro/ pasaron de las musas al teatro» (fol. 98).

Todo ello nos lleva a pensar que el poema fue un encargo, no para la fiesta en homenaje al recién nacido sobrino del rey, sino para la inauguración del palacio nuevo. Las fechas de este acontecimiento, el lunes 5 de diciembre y el martes 6 de 1633, nos las ofrece una anónima *Copiosa relación de las grandiosas fiestas que la católica majestad del rey nuestro señor mandó hacer en la villa de Madrid […] a honra del palacio y plaza nueva, lunes cinco de diciembre de este presente año de 1633*, que se publicó en Sevilla. Alenda y Mira (1903: núm. 988, p. 282) registró el impreso entre las *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Dada su rareza[8], y para poder establecer los cotejos necesarios, edito el texto como apéndice a este artículo.

Crosby (1967: 148-149) utilizó más tarde esta noticia para datar un soneto de Quevedo que homenajea los *Versos*... de Lope, sobre el que volveremos más adelante. Brown y Elliott (1988: 72 y 282) completaron los datos a partir de esa misma *Copiosa relación*..., de los informes de Bernardo Monanni, el secretario de la legación florentina, y de las referencias de Matías de Novoa y de León Pinelo[9].

Lope no especificó el año del evento, pero sí el mes y los días de la semana en que se celebró, y el contraste meteorológico entre ellos:

> retirando de un lunes
> la nieve que vistió de plata el martes,
> salió con tal templanza y alegría
> que dio diciembre el tiempo, y mayo el día. (vv. 21-24)

Todos los indicios vienen a corroborar los datos aportados por Brown y Elliott, cuyo estudio, al que hay que acudir para seguir las vicisitudes de la construcción del conjunto palaciego, es modelo de exactitud, pulcritud y claridad. No obstante, como nadie está libre de error, señalemos que no debe atenderse la afirmación de que Lope expresó el asombro ante la rapidez con que se levantó el palacio en un «soneto dedicatorio» (Brown y Elliot: 1988: 72). Como se puede ver, y oír, no se trata de un soneto sino de un poema bastante más extenso: 276 versos distribuidos en 46 liras de seis versos.

El intencionado silencio de Lope

Se trata de un poema muy elaborado, cultista, con sus ramalazos conceptuosos que, en ocasiones, frente a la proverbial claridad del Fénix, obligan

[8] La Biblioteca Nacional de España no registra en sus catálogos este opúsculo. Solo tengo noticia de dos ejemplares: uno, en la British Library, 593.h.17.115; y otro, en la Real Academia de la Historia, 9/3687(126), que es el que edito como apéndice. Simón Díaz no incorporó el texto a sus *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, que recogió tantos documentos similares (*vid*. Simón: 1982).

[9] Ioppoli y Giaffreda (2012: 230) han publicado la carta de Monanni y han comparado algunas de sus expresiones con los versos de Lope.

al lector a esforzarse para descifrar las complicadas imágenes y peregrinas correspondencias.

Son versos de circunstancias, no de las circunstancias propias, íntimas y personales, como acostumbran a ser los más conocidos y celebrados de Lope, según puso de relieve Montesinos (1969: 293), sino de las circunstancias y conveniencias políticas del momento. Enteramente al servicio de la propaganda regia, hasta el extremo de que no se cita en él más que al rey y a su valido. Todos los demás se disuelven en una masa innominada:

> consejos, reino, nuncio, embajadores […],
> graves ministros, nobles senadores... (vv. 56-58)

Aunque en el juego de cañas participa la flor y nata de la aristocracia cortesana, contra lo que es habitual en este tipo de composiciones, no aparece la extensa relación de nombres que ornan y prestigian la fiesta. Lope era experto, al menos desde la descripción de las *Fiestas de Denia* y el romance «A las venturosas bodas...» (ambos de 1599), en enumerar en retahíla los componentes del cortejo. En los *Versos*... apunta la tentación de pintar caballos y jinetes; pero se disculpa alegando que sería ofenderlos el ofrecer una breve noticia de sus méritos. Quizá pensando en la existencia de otro tipo de crónica, posiblemente en prosa o en un dilatado romance, apunta:

> No faltará quien diga
> sus colores y patria, y de sus dueños
> la militar fatiga,
> porque cuando, en epítomes pequeños,
> las musas grandes méritos resuelven,
> las alabanzas en agravios vuelven. (vv. 151-156)

En cierta medida, la *Copiosa relación*... cubre este voluntario silencio de Lope. Aunque tampoco es particularmente pródiga en nombres propios, junto al rey y al valido, se cita, en el encierro y la corrida de toros de la mañana anterior al juego de cañas, a don Diego Zárate (el gobernador del real sitio), a don Diego Ramírez, a un hermano del marqués de Villena, y a Mejía el Platero («hombre de graciosidad», o sea, bufón). Por la tarde continúa la lidia, en la que intervinieron «solo setenta toreadores»; entre ellos, don Sebastián de Carvajal y el alcalde don Fernando. En el juego de cañas participan el alcalde don Fernando, el duque de Villahermosa, el marqués de Gelves; «la primera pareja su majestad y el conde de Olivares, en caballos morcillos, jaeces encarnados y plata», y en su cuadrilla figuran «los señores marqués de Leganés, marqués del Carpio, conde de Aguilar y don Luis de Haro». Siguieron «las demás cuadrillas, que, con la de su majestad, fueron ocho, cuyas cabezas eran su majestad, la villa de Madrid, el condestable de Castilla, el duque de Peñaranda, el conde de Niebla, el almirante, el condestable de Navarra, el duque de Medina de las Torres» (fol. 2r. y v.). El martes, en medio

de la nieve, se corrieron dieciséis toros, en cuya lidia intervinieron «el conde de Cantillana, don Antonio de Miñano (de Segovia), don Francisco Montesdoca (de Utrera), don Gregorio Gallo, (de Burgos), don Gaspar Bonifaz, don Francisco Luzón, don Juan de Castilla (de Córdoba), un hermano del marqués de Villena, un hijo del marqués de Cerralvo».

Si acudimos a la carta del 10 de diciembre del secretario florentino Monanni, conservada en el archivo *Mediceo del Principato* y editada por Ioppoli y Giaffreda, nos encontramos también con una copiosa relación de nobles y altos cargos que participaron en los festejos. Incluso precisa que la cuadrilla de la villa de Madrid «era guidata dal Marchese di Gusano», detalle que no registra, por ejemplo, León Pinelo en sus *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, aunque sí da en su sintética información los nombres de la mayor parte de los nobles que acaudillaban las cuadrillas (León Pinelo, 1971: 295-296; puede verse en Ioppoli y Giaffreda: 2012: 231).

Estas nóminas, tan cuidadosamente registradas por el anónimo copioso relator, por Monanni o por León Pinelo, desaparecen en los versos de Lope. Esta ausencia debía de resultar tan chocante en el género, que las excusas y justificaciones de los vv. 151-156 se reiteran en la última estrofa:

> Perdonen los que fueron
> dignos de tanto aplauso y alabanza,
> pues con el sol salieron... (vv. 271-273)

A favor del proyecto absolutista del conde-duque

El silencio no es, desde luego, fruto del azar o la inadvertencia. El poema se escribe, sin duda, a favor del proyecto absolutista del conde-duque. En el régimen que se está construyendo, el rey se convierte en el centro único del estado. El último verso del poema subraya enfáticamente

> que donde sale el sol, todo se esconde. (v. 276).

Las circunstancias meteorológicas (el sol que aparece tras un día de nieve y frío) le permitió recrear el lisonjero dístico, atribuido a Virgilio, que elevaba hasta el Olimpo el poder de Augusto:

> Nocte pluit tota; redeunt spectacula mane.
> Divisum imperium cum Iove Caesar habet.

La cita de Lope es ceñida y precisa:

> Aquel dístico breve,
> mejor que Roma, cante España agora:
> «Toda la noche llueve,
> vuelve los espectáculos la aurora,
> porque el invicto César ha tenido
> con Júpiter su imperio dividido». (vv. 103-108)

En el cuadro cortesano solo don Gaspar de Guzmán goza de distinción. Cabalga al lado del rey, «que méritos y amor igualan tanto» (v. 86), de modo que representan «la majestad y la virtud parejas» (v. 94); pero no son iguales. El monarca y el valido son el sol y el día; uno, la causa; el otro, el efecto; en perfecta pero discernible fusión aristotélica: «que el tiempo es la materia, el sol la forma» (v. 100).

Naturalmente, tenemos que imaginar a Lope haciendo equilibrios entre las celosas presiones del duque de Sessa, siempre en una estéril oposición a don Gaspar de Guzmán, y el deseo de acercarse al valido y a la casa real. Bien conocida es la carta, que Amezúa data entre interrogaciones en enero-febrero de 1630, en que recomienda prudencia al heredero del Gran Capitán y le insiste para que olvide rencillas menores y reticencias injustificadas, y atienda a sus intereses políticos y familiares (especialmente, a la carrera de su hermano don Gonzalo):

> siempre estoy con ansia de que vuestra excelencia no haya querido ser amigo de quien lo quería ser suyo, y lo mostró con obras. Aún tiene tiempo vuestra excelencia de reducirse; que la mayor discreción es hacer de los enemigos amigos y humillarse como el caldero al pozo para sacar agua. […] ¡Ah, señor!, gran cosa es no perder lo que importa por temas que no importan; que han de pasar todos adelante, y quedarse atrás quien es mejor que todos. Plega a Dios que no haya perdido algo el señor don Gonzalo por no haberse rendido vuestra excelencia. (Vega, 1935-1943: IV, 143, núm. 523)

En el poema de 1633, y en muchos otros, Lope se pone decididamente al lado del proyecto político del conde-duque, cantando el edificio que quería simbolizar la nueva realidad política y jerarquizando la realidad de acuerdo con la idea del absolutismo monárquico.

No por casualidad, el término *sol* se repite constantemente[10]. El «cuarto planeta» del sistema tolomeico es la metáfora que proyecta la imagen benefactora del rey sobre la sociedad. La aparición en la escena de la fiesta se compara con un amanecer:

> Cual suelen al aurora
> cantar las aves anunciando el día,
> la música sonora
> llamó los ojos donde el sol salía... (vv. 61-64)

El sol se oculta cuando el rey sale a la plaza:

> Íbase al occidente
> el sol por los estremos de la plaza […],

[10] *Vid.* el análisis que nos ofrecen Ioppoli y Giaffreda (2012: 239-242) de esta imagen que la propaganda oficial vinculó al rey.

diciendo, al despejar el horizonte:
«Donde Felipe es sol, seré Faetonte». (vv. 115-120)

Pero reaparece encarnado en el mismo rey:

volvió a formar nuestro divino Febo
segundo día por oriente nuevo. (vv. 131-132).

La descripción cultista del atardecer sirve para desplegar la imaginería de jeroglíficos y emblemas, con el león español, victorioso de los sarracenos, que empuja al sol hacia occidente, como único testigo posible del dilatado imperio de Felipe IV:

Aquí el león de España,
cuyo sagrado pie besan aquellos
que en bárbara campaña
el África les dio soberbios cuellos,
hizo que, para ver su gallardía,
se fuese al Indio poco a poco el día. (vv. 187-192)

Un imperio mucho más extenso y rico que lo que pudo soñar la antigüedad. Frente a la anécdota de Alejandro, pesaroso por no tener más mundo que conquistar, el rey español ve dilatada su monarquía:

pues a pesar de océanos profundos,
para nuestro Alejandro nacen mundos. (vv. 71-72)

En el juego, fingida batalla en que las cuadrillas atacan y se retiran alternativamente al tiempo que se lanzan inofensivas cañas, el rey avanza o retrocede con su escuadrón, aunque a los que lo seguían no les fuera posible, por el respeto debido a la corona, «tirar al sol» (v. 214). Cubierto por la adarga, «el lince que más cielo y tierra abarca», es decir, el sol, ojo que divisa desde la altura la totalidad del orbe, se sorprende de «ver que cubrir pudo/ tan pequeño dosel, tan gran monarca» (vv. 219-220); pero, al fin, esa circunstancia sirve para establecer un nuevo paralelismo con el astro rey:

que el sol también, cuando más alto sube,
cifra los rayos en sucinta nube. (vv. 221-222)

Antes de acabar los juegos y emprender la partida, de vuelta al alcázar, Felipe IV recorre la plaza recién inaugurada,

favor, aunque excesivo, no sin arte,
que el sol mejor se ve cuando se parte. (vv. 263-264)

La exaltación del poder está presente también en el lujo de los vestidos, bordados de blanco sobre rojo, que sugiere las tonalidades de la rosa, y con ella, la fugacidad del tiempo y de la vida:

> aurora apenas, cuando breve ocaso. (v. 78)

La simbología de los pétalos blancos (cortesanía) y el color encarnado (ejercicio militar y guerrero) trasmite la imagen del galán y soldado, y el dorado de los estambres, la majestad; pero todo ello sirve de brillante y cultista *memento mori*:

> Lo blanco y encarnado
> eran las hojas, con igual decoro
> de galán y soldado;
> la majestad real, átomos de oro,
> la brevedad, el bien y la belleza,
> que entrambos pasan con igual presteza. (vv. 79-84)

Los lances alternativos del juego de cañas, donde los escuadrones avanzan o retroceden de forma concertada y preestablecida, dan ocasión al poeta para lanzar un mensaje neoestoico ante la inestabilidad de la suerte:

> Que es yerro no temer mudanza alguna
> en la velocidad de la fortuna. (vv. 179-180)

Quizá en las amargas vicisitudes de la guerra de los Treinta Años, que Lope apenas llegaría a ver, el rey pudo recordar esta advertencia poético-filosófica, lanzada por el poeta en el momento en que el éxito, no exento de enormes dificultades, sonreía a las armas españolas: un año antes (16 de noviembre de 1632), Gustavo Adolfo de Suecia había muerto en la batalla de Lützen, y diez meses después (6 de setiembre de 1634), el cardenal-infante don Fernando de Austria obtenía la victoria de Nördlingen.

LA DESCRIPCIÓN: CULTISMO, CONCEPTISMO, IMÁGENES VANGUARDISTAS

Sabemos, por la *Copiosa relación...*, que las fiestas cortesanas se extendieron a lo largo de, al menos, seis días. Los reyes se trasladaron al Buen Retiro el jueves 1 de diciembre: «Aquella noche hubo comedia de dos compañías, y luego una gran merienda y cena a sus majestades y las damas» (fol. 1v.). Las jornadas que siguieron se pasaron entre visitas, banquetes y regalos. El lunes 5, «a las seis de la mañana, que casi no era de día», el conde-duque acudió para preparar el gran festejo de la inauguración. A pesar de haber estado lloviendo todo el domingo, a las nueve se celebró el encierro. Por la

mañana se corrieron cuatro toros. Por la tarde siguió la corrida: el rey la presenció hasta la muerte del tercer toro. Se retiró a vestirse para el juego de cañas y, en tanto, se mataron otras tres reses. Tras esto, irrumpieron en la plaza ocho cuadrillas (la primera encabezada por el monarca) y se vieron los juegos de parejas y las fingidas acometidas y retiradas, lanzaron las cañas y se adargaron tras los escudos. El rey estaba tan divertido que no quería abandonar el palenque: «y decía: "Va otra, va otra"» (*Copiosa relación*, fol. 2v.). Acabado el juego, dio dos vueltas al ruedo de la plaza. Al día siguiente, martes, se corrieron dieciséis toros.

Frente a las demás relaciones conservadas, el poema de Lope no alude en ningún momento a la fiesta taurina, quizá porque nunca fue muy aficionado, como parece deducirse de algunos fragmentos de sus comedias y de su epistolario (*vid*. Arco Garay: 1941: 496-504), o —lo que me parece más probable— porque no deseaba ocupar su pluma más que en los actos en que intervino personalmente el rey —o no debía hacerlo, en función de los términos acordados al encargarle la obra—. El caso es que, según los *Versos*..., la primera fiesta del palacio nuevo fue un juego de cañas, aunque en realidad fue la segunda o la tercera: recordemos que el jueves se representó una comedia, y el lunes se corrieron diez toros antes de que apareciera en la arena Felipe IV a caballo.

La descripción de la fingida batalla pone el énfasis en el colorido tanto del marco festivo como de las evoluciones de los jinetes. La «blanca y roja aurora» sale con la frente ceñida «de perlas y crisólitos» (vv. 16-17). El jardín está festoneado por macizos y líneas de flores («donde al principio del invierno estaba/ tan viva la florida primavera», vv. 46-47), y todo se metaforiza, conceptuosamente, en un bordado de oro que forma íntima unidad con el tejido al que adorna:

> Como se adorna y pinta
> en hilos de oro, tela de colores;
> que, con estar distinta
> una de otra labor, hojas y flores,
> adonde más la vista se desvela,
> juntas parecen una misma tela. (vv. 49-54)

También las cuadrillas de caballeros forman un jardín en movimiento, un laberinto guiado por el rey. Cuando se enfrentan (lanzan unos las cañas al aire, los otros se parapetan tras las adargas y flamean al aire los plumeros), vuelve a surgir la imagen de un jardín volatil, con todo el lujo de alusiones cultistas y referencias a la mitología y a la historia antigua:

> ¿Quién vio cuadros de flores
> ir por los aires vagos? ¿Quién, abriles
> tirándose colores?
> ¿Quién, tempes? ¿Quién, hibleos? ¿Quién, pensiles?
> ¿Y quién —no habiendo Orfeo—, andar los prados
> de plumajes de flores coronados? (vv. 181-186)

En medio, citas literarias, intertextualidades reconocibles por sus primeros lectores, como el guiño a la famosa dedicatoria de la *Égloga I* de Garcilaso:

> Vuela el jinete ardiente,
> el acicate en púrpura bañado... (vv. 127-128)[11]

Y junto a esto, equívocos humorísticos, como en la alusión a la cuadrilla que, ante el avance del rey, huye

> para no recibir —y no es en vano—
> lo que les quiere dar con propia mano. (vv. 209-210)

O la imagen sorprendente, que podría recordarnos secuencias de dibujos animados, en que los objetos parecen cobrar vida propia. El rey se retira veloz del escuadrón contrario, invisible a los ojos, porque

> de suerte con la adarga se cubría,
> que ella sola parece que corría. (vv. 215-216)

No falta el guiño metaliterario («Aquí, si yo tuviera/ culta musa hiperbólica, pintara/ caballos...», vv. 145-147), en el que asoma una punta de ironía, ya que, como es bien sabido, una de las técnicas tópicas que dominaba Lope era la gallarda descripción de las caballerías, como puede verse en numerosas comedias y relaciones de fiestas[12].

En el mismo fragmento hay un apunte de sociología literaria (adelanto de Burguillos) que insinúa la escéptica búsqueda del galardón y la siempre dudosa generosidad del retratado:

> Por ver si alguno, en tanta copia, ha sido
> de verse retratar agradecido. (vv. 149-150)

El sentimiento geórgico en un poema cortesano

En estos *Versos...*, cultistas y conceptuosos, de asunto alejado de los avatares sentimentales y biográficos de su autor, tan distantes de lo que común-

[11] Recuérdese que Garcilaso, en la *Égloga I* (vv. 18-19) imagina a don Pedro de Villafranca, virrey de Nápoles, «en ardiente jinete, que apresura/ el curso tras los ciervos temorosos...» (Garcilaso: 1995: 121).

[12] La descripción de caballos se había convertido en tópico manido, sobre el que Calderon ironiza, en fechas muy próximas a la composición de los *Versos...*, a través de las palabras de Clarín, en *La vida es sueño*: «En un veloz caballo/ —perdóname que fuerza es el pintallo/ en viniéndome a cuento—...» (Calderón, 2001: vv. 2672-2674). Lope, a través de sus comedias y relaciones, tuvo mucho que ver en la fijación de este tópico que parecía inexcusable a la figura del donaire. Sin embargo, en los *Versos a la primera fiesta...* rehúye significativamente desarrollar la descripción.

mente identificamos con el arte y la voz de Lope de Vega, no falta, sin embargo, un detalle que nos remite a la primigenia cultura del poeta. Aunque fue siempre un urbanita, uno de los contados madrileños nacidos en Madrid, es peculiar de su sensibilidad estética y su concepción del mundo el interés por los asuntos rurales. Quizá porque hasta la fecha de su nacimiento, su villa natal fue uno de los poblachones manchegos dedicados a la agricultura; quizá porque el campo castellanonuevo alentaba a poca distancia de las calles en que vivió su infancia; quizá porque el santo madrileño por excelencia fue un labrador; quizá porque, al poetizar su figura, descubrió un nuevo universo poético: el de las quintillas octosilábicas taraceadas con imágenes y motivos campesinos..., lo cierto es que Lope siempre sintió un vivo interés literario por el mundo rural, no tanto el de las idealizadas bucólicas, sino aquel más real y verificable de las geórgicas. Buen ejemplo de esta inclinación lo tenemos en la creación de la comedia villanesca, con piezas tan fértiles en su tiempo y hoy tan celebradas como *Peribáñez y el comendador de Ocaña* o *Fuenteovejuna*.

Parece que este sentimiento no podía tener cabida alguna en un poema cortesano para cantar una artificiosa fiesta caballeresca con la que conmemorar la inauguración de un palacio. Sin embargo, la atención a las circunstancias climáticas y una conceptuosa prosopeya le permitieron aludir a un deseo siempre vivo en la gente del campo: el de un mayo lluvioso, que permite que crezcan las mieses y engorden los frutos. Tan arraigado está ese sentimiento en el pueblo español, que cualquier suceso particularmente favorable se recibe «como agua de mayo».

Pues bien, en medio de la pompa y circunstancias de la corte, Lope se acuerda de sus labradores. Empieza diciendo que «pidió prestado un día/ al verde mayo el rígido diciembre»; accedió mayo a ceder una jornada radiante a los brumosos y fríos estertores del otoño del 1633, pero no fue una donación, sino un préstamo:

> Mayo, por que le diese
> otro por él, que cuando el sol le baña
> tan pardo amaneciese,
> que inundase de Ceres la campaña... (vv. 7-10)

Mayo cedió su luz al nublado diciembre en que se celebró la fiesta cortesana, a cambio de que se le devolviese un día otoñal y lluvioso con el que los campos pudieran reverdecer «cuando hace la calor».

Un poema-homenaje de Quevedo

Los *Versos a la primera fiesta del palacio nuevo*, tan poco atendidos a lo largo de los siglos, no pasaron inadvertidos en su tiempo. Un ingenio de pri-

merísimo orden se hizo eco de ellos y los glosó con veneración. Francisco de Quevedo siempre fue admirador de Lope (muy justamente correspondido), y en ese momento (1633) y coyuntura (la inauguración del palacio real) ambos se encontraban unidos por unos mismos intereses políticos en la onda marcada por el conde de Olivares y duque de Sanlúcar la Mayor.

El comentario a los *Versos*... se encuentra en un soneto dedicado *Al rey nuestro señor don Filipe IV* (Quevedo: 1963: núm. 229)[13]. Ya González de Salas anotó las circunstancias y las relaciones literarias:

> Escribiose con ocasión de haber salido [el rey] en un día muy lluvioso a jugar cañas y haberse serenado el cielo; y Lope de Vega describió esta fiesta en liras.[14]

La ponderación del poder real, que gobierna «cuanto el mar cerca, cuanto el sol abriga», se subraya, como en Lope, por su imperio sobre el clima,

> haciendo que el invierno se desdiga
> de los yelos y nieves que blasona.

En el mínimo asunto de la fiesta cortesana, Quevedo se muestra el poeta intenso, nervioso, enérgico, de tantos versos amorosos, morales y metafísicos. Glosa a Lope, pero no renuncia a sus deslumbrantes prosopeyas, a sus insólitas asociaciones, a su estilo ceñido y contundente:

> Pudo al sol que al diciembre volvió mayo,
> volverle, de invidioso, al occidente,
> la luz con ceño, el oro con desmayo.
> Correr galán y fulminar valiente
> pudo; la caña en él, ser flecha y rayo...

Para rematar con la referencia explícita y entusiasta al amigo y maestro:

> pudo Lope cantarle solamente.

Por esas mismas fechas, el Fénix correspondía con un soneto que vería la luz en las *Rimas de Tomé de Burguillos*. Admira en él el "profundo ideal concepto"; pondera que es "lo más sutil del mundo". El mismo Apolo da esta respuesta al simpático Burguillos, que persigue la excelencia poética:

---

[13] Crosby (1967: 148-149) dató el poema quevedesco y comentó algunos aspectos de la relación con los *Versos*... de Lope.

[14] La nota encabeza el poema en la primera edición del *Parnaso español* (1648). La recoge Blecua en su edición, al pie del texto.

«Burguillos, si queréis teñirla de oro,
bañalda en el ingenio de Quevedo.» (Vega: 1969: 1424)[15]

En conclusión

Entre los variados ecos festivos que hallaron acogida en la edición póstuma de *La vega del Parnaso*, los *Versos a la primera fiesta del palacio nuevo* reflejan, no solo una celebración cortesana, sino también, de forma indirecta pero contundente, la adscripción de Lope a un proyecto político: el concebido por don Gaspar de Guzmán y encarnado por el todavía joven Felipe IV. Además, revela la voluntad de trabajar un estilo conceptuoso y cultista, pródigo en referencias eruditas, citas clásicas, reflexiones metaliterarias y léxico suntuario, junto a imágenes insólitas, dilogías y juegos conceptuales que derivan hacia cierta visión humorística de la fiesta. Quevedo se percató de estas características del poema y le dedicó un elogioso soneto en que exaltaba, en un estricto paralelismo anafórico, el poder político de Felipe IV, puesto en tensión ante la guerra de los Treinta Años, y el dominio poético de su amigo y maestro.

Desde nuestra perspectiva, el asunto (una irrelevante fiesta cortesana que despilfarró el dinero de los contribuyentes) no está a la altura del tema (la construcción del estado moderno: la monarquía absoluta); pero sin duda, los políticos del siglo XVII tenían una visión muy distinta de la nuestra. En su concepto, los gestos simbólicos (la vertiginosa construcción de un nuevo palacio) y el aparato suntuario (las ceremonias de su inauguración, cuando

[15] Rozas (1984) especuló sobre las relaciones entre los dos grandes poetas en los años treinta del siglo XVII. Su hipótesis central señala un distanciamiento entre ambos con motivo de la aprobación de Quevedo al libro de José de Pellicer *La Fénix y su historia natural* (Madrid, 1630). Ese momentáneo enfriamiento —mantiene Rozas— se superó cuando Quevedo escribió el famoso soneto, inspirado en unos versos de Marcial «Pues te nombra Marcial, Félix o Lope,/ Lope feliz, ¿por qué tanta tristeza...?» (Quevedo, 1963: núm. 288), que otros estudiosos (Blecua, por ejemplo, en su nota) han considerado de fecha próxima y posterior al soneto de Góngora «Anacreonte español, no hay quien os tope...» (1609). La razón que aporta Rozas (la cita de los versos de Marcial en el *Preludio o apología de don Josef Pellicer por sí mismo* que precede a *La Fénix y su historia natural*) no es tan determinante como propone para fijar la fecha entre noviembre de 1629 y 1630 (Rozas: 1984: 322). Quevedo tenía en la memoria a Marcial (algunos de cuyos epigramas tradujo) y no precisaba que Pellicer le recordara estos versos. Podía, incluso, haber ocurrido lo contrario: que Pellicer, lector del soneto de Quevedo y de su epígrafe, recordara a través de esta fuente los versos de Marcial para atacar a Lope. Quizá Rozas se persuadió de la endeblez de su razonamiento o lo creyó ya suficientemente expuesto en su artículo «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)», reproducido en *Estudios*... (Rozas: 1990: 133-168, en especial, las pp. 140-141). El caso es que el artículo sobre «El soneto de Quevedo "En alabanza de Lope de Vega"» no se incluyó en sus *Estudios sobre Lope de Vega*. Sea como fuere, si hubo algunas diferencias por causa del libro de Pellicer, Quevedo dio en esas fechas variadas muestras de su afecto y admiración por Lope, al margen del soneto «Pues te nombra Marcial...». Una de ellas, el soneto «Al rey nuestro señor don Felipe IV»; otra, la aprobación cómplice de las *Rimas de Burguillos*.

aún no estaba acabado) pesan más que la realidad. Parece que no hemos avanzado demasiado: la política centrada en fastos y fiestas ha estado tan viva en los primeros años del siglo XXI como en 1633.

APÉNDICE[16]

[fol. 1r.]

COPIOSA RELACIÓN DE LAS GRANDIOSAS FIESTAS
QUE LA CATÓLICA MAJESTAD DEL REY NUESTRO SEÑOR
MANDÓ HACER EN LA VILLA DE MADRID,
ASISTIENDO A ELLAS SU REAL PERSONA
Y LOS DEMÁS PRÍNCIPES QUE ASISTEN EN LA CORTE,
A HONRA DEL PALACIO Y PLAZA NUEVA.
LUNES 5 DE DICIEMBRE DE ESTE PRESENTE AÑO DE 1633.

Con licencia.
Impreso en Sevilla, por Juan Gómez de Blas,
junto a donde solía estar el Correo mayor.
Año de 1633.

[fol. 1v.]

El juego de cañas del palacio nuevo se determinó fuese ayer, lunes cinco de diciembre, estando sus majestades desde el jueves allá, donde el hospedaje y dádivas de los validos han sido sin número. Aquella noche hubo comedia de dos compañías, y luego una gran merienda y cena a sus majestades y las damas, y después de ella, grandes presentes al rey y a las damas. A cada una, una estufilla de martas y un corte de tela de veinticinco varas, en el cual sortearon las colores, y un bolsico con medios reales segovianos y un real de a cincuenta, una baraja de naipes, perinola y arenillas para jugar.

Otro día se pasó en ver los escritorios y lo que había dentro, que eran las mayores curiosidades que se pueden imaginar. Este día presentó el protonotario a su majestad tres bolsos grandes de terciopelo carmesí, y en cada uno, dos mil ducados en doblones de a cuatro segovianos, hechos para el mismo efeto. Este día se pasó en ver el rey nuestro señor las fiestas. Empezose a empeorar el tiempo, y a llover infinito, con que pareció imposible haber fiesta. Con todo, se fueron acabando las prevenciones, de manera que su majestad persistió en

[16] Como he señalado, edito aquí el ejemplar de la Real Academia de la Historia, 9/3687(126). Modernizo la ortografía en todo lo que carece de valor fonológico, puntúo de acuerdo con las normas actuales y divido en párrafos según mi criterio. En el volumen facticio de la Real Academia de la Historia al que se incorporó este opúsculo, las hojas se han numerado como 665 y 666. En realidad, se trata de un díptico que apareció suelto. Señalo los cambios de página de acuerdo con la inexistente foliación del original.

que había de ser el lunes de juego de cañas, y cuatro toros antes de él. Y hoy, martes, hubo toros con muchos toreadores. Y se envió orden a los consejos cómo había estas dos fiestas, y que a las once estuviesen en sus ventanas.

Llovió tanto el domingo, y duró hasta las dos de la noche, que se tuvo por cierto que no se podría hacer la fiesta. Con que a las seis de la mañana, que casi no era de día, estaba el señor conde-duque en la plaza a caballo, componiendo las puertas y disponiendo el encierro, que fue a las nueve, habiendo puesto en el balcón de su majestad unas antiparas de vidrieras, guarnecidas con terciopelo carmesí y tachuelas doradas. Era cosa estremada, quedando sus majestades como en un relicario.

Entraron los toros, y luego don Diego Zárate, el gobernador, con todos los vaqueros, y después de haber hecho muy buenas suertes al encerrarse, se empezaron a correr cuatro toros, a que entraron con la vara larga algunos caballeros, y entre ellos, don Diego Ramírez [fol. 2r.] y un hermano del marqués de Villena. Don Diego, queriendo hacer una suerte, le derribó a él y al caballo, de manera que le cogió debajo y, queriendo socorrerle el Pacheco, se le cayó la espada. Don Diego alcanzó al toro a pie, y le dio dos cuchilladas, y los demás mataron al toro. Luego entró una lanzada, y fue Mejía el Platero, hombre de graciosidad, y la dio muy bien, con que se acabaron los cuatro toros de la mañana. A la tarde, se empezó la fiesta a cosa de las dos, poniéndose sus majestades en la ventana.

Despejose[17] la plaza en la forma ordinaria, la cual ha salido la más linda cosa que puede ser, porque parece toda una alcorza, como está nueva. No es grande ni chica; tiene balcones todo alrededor, y lo mismo en el segundo suelo (aunque más chicos) están todos dorados y negros, cosa que hace linda vista. Los primeros se repartieron a todos los consejos para maridos y mujeres; los segundos, a personas particulares.

Corriéronse tres toros, habiendo en la plaza solo setenta toreadores, que se señalaron con unas bandas encarnadas. Entró un hijo de don Sebastián de Carvajal, y el alcalde don Fernando, que hizo algunas suertes, aunque en una cayó. Al tercero toro, se fue su majestad a vestir, y entretanto que lo hacía, se corrieron otros tres toros y entró el juego de cañas, y en primer lugar, el duque de Villahermosa y el marqués de Gelves por padrinos, y pidieron licencia a la reina nuestra señora, con que empezaron a entrar los trompetas y atabales en gran número, vestidos de encarnado, negro y blanco, que eran las colores de su majestad la reina. Luego, doce acémilas con cañas, reposteros bordados, muchos penachos, garrotes y todos los hierros de plata. Empezó la entrada, y fue la primera pareja su majestad y el conde de Olivares, en caballos morcillos, jaeces encarnados y plata; y toda la cuadrilla fue de la misma manera que fueron los señores marqués de Leganés, marqués del Carpio, conde de Aguilar y don Luis de Haro. El traje era calzones y ropillas de lana[18]

[17] En el impreso se lee *despojose*. Se trata, sin duda, de una errata.

[18] En el impreso se lee *lama*. Parece errata.

negra, guarnecidos con pasamanos negros, encarnados y plata, herreruelos gayados de lo mismo, mangas y toquillas muy bordadas, y penachos grandes; y a este respeto y traje fueron las demás cuadrillas, que, con la de su majestad, fueron ocho, [fol. 2v.], cuyas cabezas eran su majestad, la villa de Madrid, el condestable de Castilla, el duque de Peñaranda, el conde de Niebla, el almirante, el condestable de Navarra, el duque de Medina de las Torres.

Las carreras de la entrada, que fueron tres, se corrieron de lindas parejas. Jugáronse las cañas de lo mejor que se ha visto en esta villa de Madrid, y estaba su majestad tan gustoso que no quería dejarlas, y decía: "Va otra, va otra". En acabando, se quitó la adarga y dio dos vueltas de paso a la plaza, con que se acabó la más linda fiesta, con el más lindo día que se ha visto jamás.

Hoy, martes seis, amaneció un día con mucho hielo y frío; pensose que venciera el sol. Y al mediodía, que fue la hora en que todos iban a la plaza a la segunda fiesta, que no ha sido menos buena que la primera, empezó a nevar tan fuertemente que cuajó en la plaza mucha. Y con este temporal, se puso su majestad en la ventana, y se despejó la plaza y empezaron a entrar toreadores, que fueron los siguientes: el conde de Cantillana, don Antonio de Miñano (de Segovia), don Francisco Montesdoca (de Utrera), don Gregorio Gallo (de Burgos), don Gaspar Bonifaz, don Francisco Luzón, don Juan de Castilla (de Córdoba), un hermano del marqués de Villena, un hijo del marqués de Cerralvo. Toreose estremadamente, y el de Utrera mató tres toros; hubo muchas cuchilladas. Corriéronse dieciséis toros, y todo el tiempo que duró la fiesta, nos nevó a cuestas. Y era cosa de ver toda la plaza llena de gente y toreando, que es cosa que no se había visto jamás. Y cuando salimos, había un palmo de nieve en las calles y en el campo.

Mañana en la tarde dicen hay otra fiesta. Yo entiendo no será menos que la pasada.

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALENDA Y MIRA, Jenaro. (1903) *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid.

AMADOR DE LOS RÍOS, José (con la colaboración de Juan de Dios de la RADA y DELGADO). (1861-1864) *Historia de la villa y corte de Madrid*, Madrid. 4 tomos. Facsímil: Madrid. Fernando Plaza del Amo. 1990.

ARCO GARAY, Ricardo. (1941) *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*. Madrid.

ASENSIO, Eugenio. (1963) «Ensayo de interpretación», estudio preliminar al facsímil de *Huerto deshecho* de Lope de Vega. Madrid. Castalia. 7-23.

BROWN, Jonathan, y John H. ELLIOT. (1988) *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid. Revista de Occidente/Alianza. 3ª reimpresión. Primera edición inglesa: *A palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*. Yale University. 1980.

CALDERÓN, Pedro. (2001) *La vida es sueño*. Ed. Milagros Rodríguez Cáceres. Barcelona. Octaedro.

Copiosa relación. (1633) *Copiosa relación de las grandiosas fiestas que la católica majestad del rey nuestro señor mandó hacer en la villa de Madrid […] a honra del palacio y plaza nueva, lunes cinco de diciembre de este presente año de 1633*. Sevilla.

CROSBY, James O. (1967) *En torno a la poesía de Quevedo*. Madrid. Castalia.

CRUICKSHANK, Don W. (2009) *Calderón de la Barca. Su carrera secular*. Madrid. Gredos.

DELEITO Y PIÑUELA, José. (1997) *El rey se divierte*. Barcelona. Altaya.

GARCILASO DE LA VEGA. (1995) *Obra poética y textos en prosa*. Ed. Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa. Barcelona. Crítica.

IOPPOLI, Eleonora, y Christian GIAFFREDA. (2011) «*Versos a la primera fiesta del palacio nuevo* di Lope de Vega». *por tal variedad tiene belleza. Omaggio a Maria Grazia Profeti*. Ed. Antonella Gallo y Katerina Vaiopulos. Firenze. Alinea. 227-246.

LEÓN PINELO, Antonio (1971) *Anales de Madrid (desde el año 1447 al de 1658)*, ed. P. Fernández Martín. Madrid. Instituto de Estudios Madrileños.

MESONERO ROMANOS, Ramón de. (1861) *El antiguo Madrid, paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta villa*. Madrid. Facsímil: Madrid. Marcos Leal. 1986.

MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan. (1928). «Apuntes para una bibliografía de las obras no dramáticas de Lope de Vega». *Revue Hispanique*. 74. 345-572.

MONTESINOS, José F[ernández]. (1969) «Lope de Vega, poeta de circunstancias». *Estudios sobre Lope de Vega*. Salamanca. Anaya. 293-308.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2000) *Calderón. Vida y teatro*. Madrid. Alianza.

— (2003) *El universo poético de Lope de Vega*. Madrid. Laberinto.

— (2008) «"Que ya no he menester a la fortuna" (notas sobre los últimos poemarios de Lope)». *Lope de Vega, genio y figura*. Universidad de Granada. 147-158. Primera ed.: (abril de 1990) *Ínsula*. 520. 21-22.

— (2010a) «"Pues sabed que es el alma de mi pecho...". Una elegía íntima», introducción al facsímil de *Amarilis. Égloga* de Lope de Vega. Toledo/Cuenca/Pamplona. Fundación CCM/Universidad de Castilla-La Mancha/Griso. 9-86.

— (2010b) «Elegías y elogios cortesanos del último Lope», introducción a los facsímiles de *Elegías y elogios cortesanos* de Lope de Vega. Toledo/Cuenca/Pamplona. Fundación CCM/Universidad de Castilla-La Mancha/Griso. 9-79.

PROFETI, Maria Grazia. (2009) «Los "últimos versos" de Lope de Vega». *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Joaquín Álvarez Barrientos y otros (eds.). Madrid. CSIC. 557-563.

QUEVEDO, Francisco de. (1963) *Obras completas. I. Poesía original*. Ed. José Manuel Blecua. Barcelona. Planeta.

ROZAS, Juan Manuel. (1990) *Estudios sobre Lope de Vega*. Ed. Jesús Cañas Murillo. Madrid, Cátedra.

Artículos citados:

pp. 73-132: «Lope de Vega y Felipe IV en el "ciclo *de senectute*"». Primera ed.: (1982) Cáceres. Universidad de Extremadura;

pp. 133-168: «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)». Primera ed.: AA. VV. (1984) *La literatura en Aragón*. Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y La Rioja. Zaragoza. 69-99;

pp. 169-196: «El género y el significado de la *Égloga a Claudio*». Primera ed.: AA. VV. (1983) *Serta philologica. Homenaje a Fernando Lázaro Carreter*. Cátedra. Madrid. II, 465-484;

pp. 479-518: «La *Égloga Amarilis* en el contexto del "ciclo *de senectute*"»;

— «El soneto de Quevedo "En alabanza de Lope"». *Anuario de estudios filológicos*. 7. 1984. 319-322.

SIMÓN DÍAZ, José. (1982) *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, Madrid. Instituto de Estudios Madrileños.

VEGA, Lope de. (1935-1943) *Epistolario*. Ed. Agustín G. de Amezúa. Madrid. Real Academia Española. 4 vols. Los dos primeros, titulados *Lope de Vega en sus cartas*, son prólogo a los textos contenidos en los siguientes.

— (1969) *Obras poéticas*. Ed. José Manuel Blecua. Barcelona. Planeta.

VILLARINO, Marta. (2002) «*Versos a la primera fiesta del palacio nuevo*, una relación de Lope de Vega». María Luz González (ed.). *IV coloquio internacional de Historiografía Europea. Cuestiones y propuestas y I jornadas de estudios sobre la modernidad clásica. Octubre de 2001*. Universidad Nacional de Mar del Plata. Publicación digital.

Jesús Gómez
El conceptismo del diálogo entre *El Discreto y El Criticón*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXIX, 2013, 107-126

EL CONCEPTISMO DEL DIÁLOGO ENTRE *EL DISCRETO* Y *EL CRITICÓN*

Laberintos, retruécanos, emblemas,
helada y laboriosa nadería,
fue para este jesuita la poesía,
reducida por él a estratagemas (Borges: 1983:202).

No pretenden estas páginas refutar el lapidario juicio vertido por Borges en el cuarteto inicial de su poema dedicado a "Baltasar Gracián" en *El otro, el mismo* (1964), sino tan sólo comprender la función que adquieren las "estratagemas" poéticas dentro del pensamiento del jesuita para considerar luego su aplicación al género literario del diálogo, tanto en la teoría como en la práctica, de acuerdo con sus ideas sobre la agudeza. Porque, cuando publica en la década de los cuarenta el *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza* (1642), dividido en cincuenta discursos agrupados en un solo volumen que más tarde amplía en la segunda versión, con el título de *Agudeza y arte de ingenio* (1648), distribuida ya en dos tratados, menciona Gracián de manera explícita el "entretenido Diálogo" entre los recursos característicos de lo que él mismo denomina la "agudeza compuesta fingida" (*AT*, XLVI)[1].

Veamos primero cómo entiende la agudeza compuesta, a la que dedica los "discursos" XLII-XLVII de la versión previa de su tratado sobre el ingenio, explicando mediante un relato alegórico (XLVII) la estrecha dependencia de

* Recibido: 26 de febrero de 2013. Aceptado: 31 de octubre de 2013.

[1] Agradezco a Ana Vian sus comentarios sobre la redacción preliminar de las páginas siguientes, cuya elaboración se inscribe dentro del proyecto FFI 2012-33903. De aquí en adelante, cito por la edición de las *Obras completas* de Baltasar Gracián (E. Blanco, ed.: 1993), sin más que indicar, después de la sigla de cada obra, el número del epígrafe o subdivisión correspondiente: *A=Agudeza y arte de ingenio*, *D=El Discreto*, *OM=Oráculo manual*, *C=El Criticón*, además de *AT =Arte de ingenio. Tratado de Agudeza*, para la cual tengo en cuenta su edición exenta (E. Blanco, ed.: 1998), así como la del *Oráculo manual* (E. Blanco, ed.: 1995) y la de *El Discreto* (Egido, ed.: 1997), cuyo amplio estudio introductorio nos concierne de manera especial.

la agudeza con respecto a la verdad; dependencia en la que ha insistido Emilio Hidalgo-Serna a la hora de caracterizar el "pensamiento ingenioso" del jesuita[2]. Como Gracián explica alegóricamente, el matrimonio del Entendimiento con la Verdad se ha deshecho a causa de las calumnias que ha vertido la Mentira. Según la visión del jesuita, dado el divorcio entre realidad y apariencia que se produce en la comunicación humana, ésta no puede manifestarse de manera directa y franca, hablando con la "verdad desnuda", sino a través de las "invenciones" y "estratagemas" proporcionadas por la agudeza, cuya función queda así legitimada:

> Una misma verdad puede vestirse de muchas maneras, ya por ingeniosas Metamorfosis, ya por la grave Épica, gracioso Apólogo, *entretenido Diálogo*, y todas las demás especies de la Agudeza de ficción. Que a un mismo blanco de la filosófica verdad tiraron todos los sabios, aunque por diferentes rumbos: Homero con sus Epopeyas, Esopo con sus fábulas, Séneca con sus sentencias, Ovidio con sus Metamorfosis, Juvenal con sus sátiras, Pitágoras con sus enigmas, *Luciano con sus diálogos* y Alciato con sus emblemas (*AT*, XLVI).

En la versión ampliada y más conocida de su tratado retórico, con el título de *Agudeza y arte de ingenio*, el pasaje anterior aparece con ligeras variantes, además de añadir las referencias finales a Erasmo, Boccalini y D. Juan Manuel[3]:

> A un mismo blanco de la filosófica verdad asestaron todos los sabios, aunque con diferentes rumbos de la invención y la agudeza. Homero con sus epopeyas, Esopo con sus fábulas, Séneca con sus sentencias, Ovidio con sus metamorfosis, Juvenal con sus sátiras, Pitágoras con sus enigmas, *Luciano con sus diálogos*, Alciato con sus emblemas, Erasmo con sus refranes, el Bocalino con sus alegorías y el príncipe don Manuel con sus cuentos (*A* II, lv).

De las enumeraciones anteriores, podemos deducir que cuando Gracián alude al género dialogado lo sitúa, haciendo mención de "Luciano con sus diálogos" entre las demás modalidades pertenecientes a la ficción literaria, como son la poesía épica (Homero) y el apólogo (Esopo), siempre justifican-

[2] Lo que le lleva a contradecir el incomprensible "error" de Borges en el cuarteto mencionado: "La poesía no es para él [Gracián] ni un enredo, ni un juego de palabras, ni tampoco una concatenación de jeroglíficos y artificios lingüísticos" (Hidalgo-Serna: 1993: 51).

[3] Inmediatamente antes de la alusión a *El Conde Lucanor* de D. Juan Manuel, añade la referencia al escritor italiano Traiano Boccalini (1556-1613) muy conocido por sus *Ragguagli di Parnaso* (1612-1613) de los cuales, como se atestigua en Marc Fumaroli (2008: 51-75), hubo traducciones al español, a partir de los *Discursos políticos y avisos del Parnaso*, Madrid, 1634; comp. D. Gagliardi (2010).

dolas con la interpretación o exégesis alegórica puesta al servicio de la verdad oculta, lo que explica el gusto barroco "por los discursos alegóricos y [que] sea entonces cuando se desarrollen al máximo las posibilidades del apólogo" (Baranda: 2007: 18)[4]. Está pensando Gracián, cuando menciona el "entretenido Diálogo", no en la forma dialogada característica de la literatura dramática que puede aparecer también en obras narrativas y poéticas, sino en un determinado género literario, que asocia el jesuita con la tradición grecolatina de prestigiosos dialoguistas como Luciano, definida por sus propias convenciones temáticas y formales en lo que se refiere tanto a la caracterización de los interlocutores como al resto de los elementos de la mímesis dialógica y del proceso argumentativo.

Inmediatamente después del comentario anterior del discurso XLVI del *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza*, define Gracián la agudeza compuesta como "un cuerpo, un Compuesto Fingido, que, por traslación, pinta en sí las humanas acciones. No es de essencia desta Agudeza el metro, sino ornato, que la prosa suele suplir con su cultura", subrayando su naturaleza ficcional de acuerdo con el concepto de mímesis aristotélica, antes de volver a enumerar una serie de géneros literarios similar a la precedente: "Comprehende debaxo de sí este universal género toda manera de fábulas, como son Epopeyas, Metamorfosis, *Diálogos*, Comedias, Allegorías, Apólogos, Enigmas, Emblemas, Geroglíficos y Empresas" (*AT*, XLVI).

La misma enumeración, con ligeras alteraciones del orden y con la sustitución de los enigmas por "cuentos y novelas" aparece en la segunda versión: "Comprehende debajo de sí este universal género toda manera de ficciones, como son epopeyas, metamorfosis, alegorías, apólogos, comedias, cuentos, novelas, emblemas, jeroglíficos, empresas, *diálogos"* (*A* II, lv). Sin embargo, en ninguna de las dos versiones de su tratado sobre el ingenio, dedica Gracián al género dialogado un apartado específico, ya que se limita a incluirlo en el "latísimo campo de las allegorías" mencionado de nuevo únicamente al "impío Luciano" cuando trata de cada género de agudeza compuesta en especial: "Fue primero, quando no solo, en este género de inventar el impío Luciano, en sus combites y diálogos" (*AT*, XLVII); y, casi con las mismas palabras, en la versión ampliada: "En lo profano fue el primero en este género de inventar el impío Luciano…" (*A* II, lvi).

La hipertrofia alegórica que afecta a la poética de Gracián, y que le lleva a incluir dentro de la misma, además de los diálogos lucianescos, obras heterogéneas cuya "fermosa cobertura" oculta siempre una verdad, desde los *Triunfos* de Petrarca y la primera parte de la *Divina Comedia* de Dante hasta

[4] Baranda (2011: 59-66) explica el origen del género apologético en la reelaboración humanística de la fábula de tradición grecolatina. Por su parte, Rodríguez de la Flor (2007: 49) se refiere al "rasgo alegórico" propio del Barroco, al que ha dedicado una reciente monografía (2012) sobre su articulación simbólica.

la misma *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas, responde a una concepción utilitaria y moral de la literatura semejante a la que habían defendido en latín humanistas como Petrarca o Boccaccio desde los albores del Humanismo italiano, si bien la interpretación alegórica de la literatura se remonta a un viejo sistema que, utilizado en la Patrística para apropiarse del clasicismo pagano, pervive mucho más allá de la Edad Media. De hecho, el procedimiento le sirve a Gracián todavía en el Barroco para justificar el paganismo de Luciano o el erotismo de la *Celestina* confundiendo "retórica con la literatura; alegoría con poesía; y pedagogo con poeta", como afirma Domingo Ynduráin en su imprescindible monografía (1994:412).

La agudeza, con sus múltiples variedades presentes a lo largo de la obra de Gracián tanto en la teoría como en la práctica del conceptismo, se desarrolla a partir de los tropos y figuras retóricas mediante la comparación de, al menos, dos elementos. Recordemos de nuevo la famosa definición de "concepto" no incluida en la primera versión de la *Agudeza y arte de ingenio*: "un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objectos" (*A* I, ii). Aunque, por su naturaleza común, resulta difícil trazar límites precisos entre la agudeza y el concepto, como afirma Emilio Blanco:

> porque incluso el mismo Gracián, al reescribir su obra, sustituye un vocablo por otro, y en no pocas ocasiones la crítica ajena a Gracián los confunde. Simplificando mucho, podría decirse que el concepto es una clase específica de la agudeza. Si ésta establece conexiones ingeniosas múltiples entre distintos extremos que en principio no tienen por qué estar relacionados, el concepto nace en el momento en que esa fuerza genérica se concentra entre dos puntos concretos. El concepto sería el fruto expreso ('exprimido') de la agudeza (E. Cantarino y E. Blanco: 2005: 54-55).

Sin embargo, toda esta red de comparaciones contribuye a sustentar la interpretación alegórica que propone el jesuita dentro del conceptismo, hasta el punto de que la única obra suya de ficción propiamente dicha que publicó, *El Criticón*, dividida en tres partes editadas sucesivamente entre 1651 y 1657, está construida enteramente sobre un entramado alegórico[5]. En palabras de Javier García Gibert:

> Si el Gracián de la primera etapa utiliza la ficción en un sentido eminentemente pragmático (político, moral y prudencial), el ficcionalismo de *El Criticón* tiene una finalidad pedagógica e iluminadora. Gracián encara en tal sentido la *ficción* literaria que es su novela, eligiendo, además, frente a otros posibles modelos realistas (como el relato picaresco o la sátira costumbrista), el espesor ficcional de la alegoría como modelo de representación (E. Cantarino y E. Blanco: 2005:111).

[5] Egido (1997: 65) pone de relieve el contraste entre la "alegoría breve y ocasional" de *El Discreto* y las "alegorías muy largas" que acabó utilizando Gracián en su obra magna.

Junto a la fundamental estructura alegórica de la ficción narrativa protagonizada por Critilo y Andrenio en *El Criticón*, no menos evidente es la base dialógica que sustenta el desarrollo de sus conversaciones, "en el que la narración se compone sobre todo de diálogos" (M. Blanco: 2001: 385). Lo curioso es que, según estudia la misma autora de una monografía de referencia sobre la teoría europea del conceptismo (1992), el intercambio dialógico que aparece en *El Criticón*, como ocurre en el episodio de la "Plaza del populacho y corral del vulgo", es una variedad entendida, más que como transmisión de ideas entre dos o más interlocutores, como un enfrentamiento ingenioso acorde con la estética conceptista de un modelo interlocutivo que "sopla por ráfagas, entrecortado por dichos agudos. Ello supone casi siempre que los actos de habla sean asimilados a jugadas o golpes en un combate formalizado" (M. Blanco: 2001: 380). De acuerdo con el planteamiento anterior, veamos ahora el pasaje aducido cuando Andrenio, después de haberse separado de su mentor Critilo, asiste acompañado de Cécrope y el Sabio al espectáculo que observan en la "Plaza del populacho y corral del vulgo". Obsérvese que cada observación de Andrenio, más ingenua o elemental que las sucesivas de sus dos interlocutores, es retomada de manera irónica por Cécrope, cuyo nombre remite al héroe legendario de los atenienses, hijo de la Tierra, mitad hombre y mitad serpiente; y, en un tercer nivel sentencioso, por el Sabio encargado de concluir cada secuencia dialógica (separadas en la siguiente cita por espacios en blanco):

> Aunque era tan ordinario aquí el ruido y tan común la vocería, sintieron que hablaban más alto allí cerca en una ni bien casa ni mal zahúrda, aunque muy enramada, que, en habiendo riego, hay ramos (…)
> – Éste es –dijo [Cécrope]– el Areópago; aquí se tiene el Consejo de Estado de todo el mundo.
> – Bueno irá él, si por aquí se gobierna. Ésta más parece taberna.
> – Así como lo es –respondió el Sabio–, que como se les suben los humos a las cabezas, todos dan en quererlo ser.
> – Por lo menos –replicó el Cécrope–, no pueden dejar de dar en el blanco.
> – Y aun en el tinto –respondió el Sabio (…).
>
> – ¡Prodigiosa cosa –dijo Andrenio– que, con meter tanto ruido, no tengan habla!
> – ¿Cómo que no? –replicó el Cécrope–. Antes jamás paran de hablar ni tienen otro que palabras.
> – Pues yo –replicó Andrenio– no he percibido aun habla que lo sea.
> – Tienes razón –dijo el Sabio–, que todas son hablillas y todas falsas (…).
>
> – No sólo no tienen habla –añadió Andrenio–, pero ni voz.
> – ¿Cómo que no? –replicó el Cécrope–. Voz tiene el pueblo, y aun dicen que su voz es la de Dios.
> – Sí, del Dios Baco –respondió el Sabio–, y si no, escuchadla un poco y oiréis todos los imposibles, no sólo imaginados, pero aplaudidos (*C* II, v).

Algunos rasgos del desarrollo dialógico empleado en *El Criticón*, aunque dentro de una estructura alegórica y narrativa que se asemeja en realidad a la sátira menipea, nos ayudan a comprender el género dialogado según lo concibe Baltasar Gracián en función de la trayectoria propia de cada modalidad genérica y de sus convenciones literarias respectivas[6]. Ciertamente, más allá de las semejanzas estilísticas proyectadas en la agudeza verbal del diálogo, de acuerdo con el conceptismo barroco defendido por el jesuita, existen conexiones tanto formales como temáticas entre la sátira menipea y algunos diálogos lucianescos, aun perteneciendo a tradiciones literarias diferentes. Cuando analiza la agudeza como recurso principal del diálogo en *El Criticón*, comenta Mercedes Blanco:

> uno de los interlocutores tiene reservado, en cada momento, el papel que en el apotegma desempeñaría el *dictor*, lo cual equivale a someter al diálogo a una regla del juego. Esta técnica suele completase con otra, que consiste en construir, siguiendo la tradición de la sátira menipea al modo de Luciano, y como lo había hecho Quevedo en los *Sueños*, grandes panoramas satíricos, situados en un emplazamiento alegórico, tematizado como plaza, jaula, zahúrda, corral, desván, yermo, corte, etc. (2001:388)[7].

Ahora bien, aunque la recuperación de Luciano sea clave tanto para la sátira menipea como para el género dialogado, además de para prestigiar el conceptismo según lo entiende Gracián, no debemos confundir ambas tradiciones literarias. Recordemos que, en dos de las más influyentes elaboraciones teóricas construidas durante el pasado siglo, la de N. Frye y la de M. Bajtin, se diferencia con claridad la tradición menipea y el género dialogado más allá de sus inevitables conexiones, porque: "La forma corta de la sátira menipea suele ser el diálogo o coloquio, en el que el interés dramático reside en un conflicto de ideas más que de personajes" (Frye: 1991:411); de la misma manera que el "diálogo socrático" explora la naturaleza dialógica de la verdad, mediante la provocación por la palabra, antes que "por medio de una situación del argumento" (Bajtin: 2003: 162), como es propio de la menipea[8].

---

[6] Gilbert Highet (1978: II: 26-55) ofrece un conciso resumen sobre la trayectoria de la sátira desde la Antigüedad a la época barroca, tanto en verso dentro de la tradición derivada de Horacio, Persio y Juvenal, como en prosa, con ocasionales pasajes interpolados en verso, dentro de la modalidad menipea que recibe su nombre del filósofo cínico Menipo de Gádara (s. III a.C.). Un interlocutor homónimo interviene en varios diálogos de Luciano, como *Menipo* e *Icaromenipo*, además de aparecer en algunos de los *Diálogos de los muertos*. Cuestión debatida es si podemos asimilar el género dialogado lucianesco a la tradición satírica, como propone Lía Schwartz (1989 y 1992).

[7] Los panoramas alegóricos se asimilan a la "agudeza conceptual" que, según la distinción de Maxime Chevalier (2002), era mucho más apreciada por el mismo Gracián que la "agudeza verbal", directamente relacionada con la naturaleza oral del lenguaje.

La única obra de ficción propiamente dicha que compuso el jesuita aragonés, *El Criticón*, antes que en el género dialogado, se debe inscribir en la modalidad menipea dentro de la relación de autores y obras que propone Ramón Valdés (2006) cuando analiza su desarrollo durante el siglo XVII. La utilización de la forma dialogada que hacen Critilo y Andrenio en sus conversaciones no es un recurso aislado, sino que aparece siempre en combinación variable con otros procedimientos estructurales utilizados también en la sátira menipea como el relato en primera o tercera persona, las descripciones fantásticas u oníricas y las visiones alegóricas. Gracián tan sólo cultivó ocasionalmente el género dialogado en uno de sus primeros tratados morales, *El Discreto*, como veremos a continuación al examinar los dos únicos "realces" que llevan el título explícito de "diálogo"[9].

La publicación en 1646 de *El Discreto*, dedicada al príncipe Baltasar Carlos al igual que el *Arte de ingenio* (1642) cuya versión definitiva no aparecería hasta 1648, marca un punto de inflexión por lo que se refiere a la variedad genérica de la agudeza compuesta que cultiva en esta ocasión el propio Gracián porque, a diferencia de lo que ocurre en sus tratados iniciales de estructura mucho más homogénea: *El Héroe* (1637) y *El Político* (1640), así como en su posterior colección de aforismos titulada *Oráculo manual* (1647), cada uno de los veinticinco "realces" o apartados en que se subdivide *El Discreto* viene encabezado por varias denominaciones genéricas, más o menos tradicionales, como elogio (I), alegoría (III), memorial (IV), crisis (VI), encomio (X), apólogo (XIII), invectiva (XIV), problema (XV), "ficción heroica" (XVIII), apología (XIX), emblema (XXI), fábula (XXIII), "panegiris" (XXIV) y "culta repartición" (XXV), algunas de ellas repetidas, como la de carta (VII, XII y XXII), sátira (IX, XI y XX), a la que también denomina "satiricón" (XVI), razonamiento o discurso académico (II y V) y, por lo que aquí nos interesa especialmente, "diálogo" (VIII y XVII)[10].

La variedad genérica en *El Discreto* responde, como hemos visto en primer lugar, a la aspiración que reivindica Gracián por aquellos mismos años tanto en la primera como en la segunda versión de su *Agudeza y arte de ingenio* cuando asegura que una "misma verdad puede vestirse de muchas maneras" enumerando luego diversas modalidades literarias atribuidas a la agu-

[8] Véase Chavarría Vargas (2011: 135-281), para una caracterización de las principales teorías sobre la sátira menipea.

[9] Un estado de la cuestión sobre *El Discreto*, a cargo de José Enrique Laplana, se incluye en el volumen colectivo coordinado por A. Egido y M.C. Marín (2001:59-70).

[10] Entre las denominaciones genéricas menos tradicionales, la de "satiricón" se refiere al relato homónimo del escritor inglés John Barclay (1582-1621) compuesto en latín y publicado en 1603. Egido estudia la variedad de la agudeza compuesta en los diferentes subgéneros registrados por Gracián bajo los epígrafes mencionados: "aunque algunos de ellos cuenten con una tradición anterior, él los renueva desde la perspectiva que el Renacimiento diera al rehabilitar los géneros clásicos como la sátira" (Egido, ed.: 1997: 55).

deza compuesta, algunas de cuyas denominaciones reaparecen en el título de los "realces": no sólo la de diálogo, sino también la de apólogo, fábula, sátira y emblema. Más que negar la existencia de una noción clara de género literario a causa de la común naturaleza discursiva o filosófica que atribuye el jesuita a diferentes variedades genéricas, en una especie de "archigénero" como el que menciona Emilio Blanco (2002: 232), indagaremos ahora cuáles son los rasgos característicos de ambos realces que nos permiten ubicarlos dentro de la trayectoria del género dialogado, cuyo desarrollo durante el siglo XVII ha sido, sin embargo, desatendido por la crítica[11].

Aunque los realces VIII y XVII aparecen brevemente estudiados por Henri Ayala en su tesis inédita sobre los diálogos compuestos entre 1575 y 1692, no los ha considerado con la atención que merecen desde una perspectiva genérica global. Ayala los concibe como una simple concesión del jesuita a la moda dialógica que se había difundido desde el Renacimiento: "Baltasar Gracián a sacrifié lui aussi à la vogue du 'dialogue' dans deux chapitres du *Discret*" (1983: I: 17), cuando los incluye en un apartado dedicado al diálogo entendido simplemente como ejercicio de estilo ("comme exercice de style") diferenciado de las verdaderas obras dialogadas. Poseen en común ambos diálogos, sin embargo, no sólo la naturaleza conceptista de su estilo, sino una determinada tipología de los interlocutores que intervienen en ellos y de la interacción entre sus respectivas interlocuciones que viene a condicionar en un sentido determinado su proceso argumentativo:

> Gracián no baja en ellos a los infiernos, como hicieron Quevedo y Bartolomé Leonardo de Argensola en sus diálogos lucianescos, aunque aprovechará las lecciones de Luciano en algunos momentos de su obra y, sobre todo, en *El Criticón*. El jesuita omite, en este caso, alegorías, mitos y viajes ultramundanos, situando el ámbito conversacional en la esfera humanística del apacible discurrir sobre materias diversas (Egido, ed.: 1997: 56).

Para explicar el conceptismo del diálogo según Gracián, en segundo lugar, resulta útil la diferencia propuesta en la actualidad por Gérard Genette entre aquellas poéticas esencialistas ("poétiques essentialistes") basadas en la concepción platónico-aristotélica de la mímesis literaria y la poéticas con-

[11] De la escasez crítica sobre el diálogo barroco en su conjunto, es buena prueba el capítulo correspondiente del panorama de Asunción Rallo quien, a pesar el marco cronológico claramente acotado en su título, se refiere de manera casi exclusiva a la prosa renacentista dialogada porque: "tiene en el diálogo el género característico" (1988: 136). Alberto Blecua, por su parte, afirma que durante el Barroco "el diálogo como género decae extraordinariamente", si bien luego añade: "Las causas son complejas, pero una de las principales fue el auge de otros géneros, como la novela o el teatro, que permitían tratar de determinados temas de una forma más deleitable" (1993: 360). El estado de la cuestión no ha mejorado sustancialmente después de la tesis de Ayala (1983).

dicionales ("poétiques conditionalistes") definidas no tanto por el modo de ficción ("fiction") como por la actitud estética y estilística ("diction") según la cual: "un texte est littéraire (et non plus seulement poétique) pour qui s'attache plus à sa forme qu'à son contenu, pour qui, par exemple, apprécie sa rédaction tout en refusant ou en négligeant sa signification" (2004:106). Si la propuesta de Genette resulta significativa, como creo, la concepción de Gracián se asimila a las poéticas condicionales en las que el estatuto literario de un género, el diálogo en este caso, depende del "arte de ingenio" derivado de su teoría retórica de la agudeza, más que del modo de ficción ya que, como sabemos: "Una misma verdad puede vestirse de muchas maneras" (*AT*, XLVI).

En las dos breves muestras del género dialogado que Gracián incluye en los realces VIII y XVII, intervienen tan sólo dos interlocutores en cada caso, de acuerdo con el procedimiento más simple de diálogo directo que es también el más frecuente a lo largo de la historia del género. El realce VIII: "El buen entendedor" lleva un subtítulo que precisa la identidad de sus dos interlocutores: "Diálogo entre el doctor Juan Francisco Andrés y el autor", del mismo modo que el realce XVII: "El hombre en su punto" lleva el subtítulo: "Diálogo entre el doctor don Manuel Salinas y Linaza, canónigo de la Santa Iglesia de Huesca, y el autor". Al igual que la del autor, trasunto ficticio del propio dialoguista, la existencia real o histórica de los dos restantes interlocutores está atestiguada. Casualmente ambos firman sendas aprobaciones de *El Discreto*, declarando en uno y otro caso su admiración por la obra de Gracián: "Enseña a un hombre a ser perfecto en todo; por eso nos enseña a todos" (*D*: "Aprobación del doctor don Manuel de Salinas y Linaza"); "La cultura de su estilo y la sutileza de su conceptos se unen con engarce tan relevante, que necesita la atención de sus cuidadosos reparos para aprovecharse de su doctrina" (*D*: "Aprobación del doctor Juan Francisco Andrés")[12].

El modelo dialógico de VIII: "El buen entendedor" es similar al de XVII: "El hombre en su punto", no sólo por lo que se refiere a la naturaleza de los interlocutores y al modo directo de imitación, sino en lo que concierne a la interacción de las respectivas interlocuciones regidas por una técnica conceptista semejante a la empleada de manera narrativa en *El Criticón*. El diálogo ingenioso del autor con el doctor Andrés, o bien con el

[12] Juan Francisco Andrés de Uztarroz (1606-1653) fue un historiador perteneciente al círculo de Lastanosa y miembro de la Academia de los Anhelantes. Por su parte, Manuel Salinas y Linaza, canónigo de la catedral de Huesca, también del círculo de Lastanosa, fue responsable de las traducciones castellanas de los epigramas de Marcial, que en la primera versión sólo figuraban en latín, incluidas en la *Agudeza y arte de ingenio*. En 1652, a causa de la opinión crítica de Gracián sobre un poema bíblico latino del canónigo, hubo entre los dos una "agria polémica", en palabras de García Gibert (2002: 13-14), "que desencadenó una sucesión epistolar de duras réplicas y contrarréplicas que terminaron con la supuesta amistad entre ambos clérigos".

canónigo Salinas, no fluye de modo continuado dependiendo del proceso argumentativo y del intercambio de opiniones, sino entrecortado por los dichos y frases agudas con los que se cierra cada par de interlocuciones, según transcurre en la siguiente cita el inicio del realce VIII cuando primero interviene el doctor, glosando el refrán al que alude su título, y a continuación el autor (de nuevo el espacio en blanco marca la discontinuidad entre las secuencias interlocutivas):

> D.- Dicen que, al buen entendedor, pocas palabras.
> A.- Yo diría que, a pocas palabras, buen entendedor. Y no sólo a palabras, al semblante, que es la puerta del alma, sobrescrito del corazón; aun le ve apuntar al mismo callar, que tal vez exprime más para un entendido que una prolijidad para un necio.
>
> D.- Las verdades que más nos importan vienen siempre a medio decir.
> A.- Así es, pero recíbanse del advertido a todo entender (*D*, VIII).

La respuesta del autor reelabora el comentario precedente del doctor en cada turno de palabra, pero no hay continuidad entre cada par de intervenciones, desde el mismo inicio del realce se rompe la fluidez del intercambio conversacional, así como "el tradicional esquema escolar maestro-discípulo, situándose los dialogantes en un plano de igualdad" (Egido, ed.:1997: 56). Lo mismo ocurre en su continuación, ya que el autor cierra, en la segunda intervención de cada par, la secuencia dialógica. Sin embargo, los dialogantes pueden intercambiar sus respectivos papeles, como ocurre hacia la mitad de "El buen entendedor" cuando en sus intervenciones el doctor reelabora las precedentes de su interlocutor:

> A.- El saber nunca daña.
> D.- Pero tal vez da pena, y así como previene la cordura el qué dirán, la sagacidad ha de observar el qué dijeron. Saltea insidiosa esfinge el camino de la vida, y el que no es entendido es perdido. Enigma es, y dificultoso, esto del conocerse un hombre; sólo un Edipo discurre, y aun ése, con soplos auxiliares.
>
> A.- No hay cosa más fácil que el conocimiento ajeno.
> D.- Ni más dificultosa que el propio.
>
> A.- No hay simple que no sea malicioso.
> D.- Y que, siendo sencillo para sus faltas, no sea doblado para las ajenas.
>
> A.- Las motas percibe en los ojos del vecino.
> D.- Y las vigas no divisa en los propios (*D*, VIII).

El razonamiento alusivo al conocido refrán "A buen entendedor, pocas palabras" reaparece con variantes en cada par de interlocuciones, pero no

hay progresión dialógica de un par a otro[13]. De este modo, se producen continuas interrupciones entre los sucesivos turnos de habla, a diferencia de lo que es habitual en el género dialogado, cuya argumentación sí evoluciona porque: "Cada uno de los participantes en una conversación de diálogo hace evolucionar su propio discurso para contribuir a la unidad de propósito aceptada, de forma tácita o expresa, en el 'pacto argumentativo' inicial. Cada intervención presupone otras, todas ordenadas a una empresa solidaria (Vian: 2000: 258).

El desarrollo dialógico tan característico de VIII: "El buen entendedor" reaparece en XVII: "El hombre en su punto", donde Gracián glosa la idea, recurrente en su obra, del continuo aprendizaje vital necesario para llegar a realizarse como persona; por ejemplo, se puede leer también en el aforismo correspondiente de su *Oráculo manual*: "*Hombre en su punto*. No se nace hecho: vase cada día perfeccionando en la persona, en el empleo, hasta llegar al punto del consumado ser, al complemento de prendas, de eminencias" (*OM*, 6)[14]. En el realce XVII interviene primero el autor y luego el canónigo, quien por lo general confirma la idea expresada en la primera intervención de cada par. Tan sólo hacia el final cambia el procedimiento cuando el autor formula tres preguntas sucesivas que su interlocutor va solucionando, de acuerdo en estas secuencias finales con el esquema dialógico básico pregunta-respuesta en el que asume el canónigo ocasionalmente, como se puede observar en el siguiente pasaje, una función magistral:

> A.- ¿De modo que se hace un rey?
> C.- Sí, que no se nace hecho; gran asunto de la prudencia y de la experiencia, que son menester mil perfecciones para que llegue a tan gran complemento. Hácese un general a costa de su sangre y de la ajena, un orador, después de mucho estudio y ejercicio; hasta un médico, que para levantar a uno de una cama echó ciento en la sepultura. Todos se van haciendo hasta llegar al punto de su perfección.
>
> A.- Y pregunto: ese punto a que llegaron, ¿será fijo?
> C.- Ésa es la infelicidad de nuestra inconstancia. No hay dicha, porque no hay estrella fija de la luna acá; no hay estado, sino continua mutabilidad en todo. O se crece o se declina, desvariando siempre con tanto variar.

[13] El refrán, recogido por Gonzalo Correas (*Vocabulario de refranes y frases proverbiales*): "A buen entendedor, pocas palabras", aparece glosado en otros lugares de la obra de Gracián (*OM*, 25 y 193). Egido (1997: 220) señala su derivación del dicho latino: *Intelligenti pauca*.

[14] Como resume Jorge Novella Suárez (2002: 211): "es tarea de todo hombre su realización, su hacerse, cuando Gracián habla de "*El hombre en su punto*", ese ir formándose como persona"; lo que se relaciona con la propia inestabilidad de la existencia humana: "De ce fait l'homme est en continuel mouvement dans un monde ou rien n'est stable", como dice Ayala (1983: I: 19). Sin embargo: "Mediante la cultura y el trato con los sabios experimentados, a través de la lectura o de la conversación, conseguirá el hombre la prudencia necesaria para llegar a 'ser persona'" (Hidalgo-Serna: 1993: 121).

> A.- ¿De modo que sigue lo moral a lo natural, descaece con la edad la memoria y aun el entendimiento?
> C.- Y aun por eso conviene lograrlo en su sazón y saber gozar de las cosas en su punto, y mucho más de los varones entendidos (*D*, XVII).

Sin embargo, con excepciones como la del pasaje citado, Gracián no concibe el modelo dialógico de los realces VIII y XVII en función del proceso argumentativo, avanzando mediante fórmulas conversacionales como las de pregunta-respuesta y afirmación-negación, sino, más bien, como un procedimiento estilizado que aísla cada par de intervenciones, de tal manera que hay un salto en la secuencia de uno a otro. Al igual que en "El buen entendedor", tampoco hay progresión argumentativa al inicio de "El hombre en su punto", que comienza de nuevo *ex abrupto* sin haber establecido previamente los interlocutores la *propositio* o tema del diálogo, que simplemente se deduce del título. El razonamiento no avanza porque se parte siempre de la premisa inicial, reiterada una y otra vez en cada turno de habla, como ocurre en los dos primeros (separados de nuevo en la cita por un espacio en blanco):

> A.- Notable singularidad la de los persas, no querer ver sus hijos hasta que tenían siete años. El mismo paternal amor, que es el mayor, sin duda no era bastante a desmentir, o por lo menos disimular, las imperfecciones de la común niñez. No los tenían por hijos hasta que los veían discurrir.
> C.- Pero si un padre no puede sufrir a un ignorante hijuelo, y espera siete años la hermosísima razón para admitirle a su comunicación ya capaz, ¿qué mucho que un varón entendido no pueda tolerar un necio extraño, y que lo extrañe a su culta familiaridad?
>
> A.- No conduce la naturaleza, aunque tan próvida, sus obras a la perfección el primer día, ni tampoco la industriosa arte; vanlas cada día adelantando, hasta darles su complemento.
> C.- Así es, que todos los principios de las cosas son pequeños, aun de las muy grandes, y vase poco a poco llegando al mucho del perfecto ser. Las cosas que presto llegan a su perfección, valen poco y duran menos; una flor, presto es hecha y presto deshecha; mas un diamante, que tardó en formarse, apela para eterno (*D*, XVII).

Sea el acuerdo entre ambos interlocutores completo como en el pasaje citado, o bien existan diferencias de matiz como en "El buen entendedor", lo característico en ambos realces es el esquema reiterativo de los sucesivos turnos de habla, interrumpiendo el proceso discursivo de un par a otro, además de introducir frecuentes juegos de palabras y agudezas, como los políptotos ("extraño…extrañe"; "hecha… deshecha"), antítesis ("pequeños…grandes"; "poco a poco… mucho") y repeticiones ("presto… y presto") del pasaje anterior, que refuerzan el carácter sentencioso y conceptista del estilo.

Por supuesto, el intercambio de agudezas no es exclusivo de Gracián, quien sin embargo destaca por acumularlas a costa del mismo proceso argumentativo, característico del diálogo, aun cuando cuenta con antecedentes en la tradición cortesana como el "Trasunto de un diálogo entre un Grande y el doctor Villalobos", editado en 1543 y compuesto varios años antes por el médico Francisco López de Villalobos, probablemente entre 1510 y 1516 según comenta su reciente editora (Baranda, ed.: 2010:7)[15]. Desde el inicio, el duque y el doctor intercambian agudezas, al parodiar la forma habitual del silogismo: "Porque toda la física es burla"…; o mediante antítesis: "boca tan amarga… cosa tan dulce"; "me tuviérades a mí por león… tenéisme por cordero"; políptoton: "amarga… amarguras", si bien en este diálogo cortesano los juegos de palabras no entrecortan el intercambio de opiniones entre el duque el doctor, ni su progresión conversacional. Al contrario, hay fórmulas de conexión (como las que señalo en cursiva en el siguiente pasaje) que garantizan la continuidad entre cada una de las secuencias dialógicas (separadas por un espacio en blanco):

> DU.- Quince días ha que me quejo de un grande amargor de boca y no me lo habéis remediado, y con todo eso hallo por mi cuenta que sois el mayor físico que hay en toda Castilla.
> DO.- Por el favor que tengo de vuestra señoría soy buen físico que, por lo demás, mejore Dios lo que falta.
> DU.- No me entendéis, no lo digo por tanto.
> DO.- Pues, ¿por qué lo dice vuestra señoría?
> DU.- Porque toda la física es burla, y como vos sois el mayor burlador de Castilla, desta manera sois el mayor físico.
>
> DO.- *Ello está, por cierto, bien silogizado*. Ya me maravillaba que de una boca tan amarga saliese cosa tan dulce. Bien se pudiera aplicar aquí el problema que hizo Sansón cuando halló el panar de miel en la boca del león que él había muerto.
> DU.- Bien decís, porque, después de Dios, vos me habéis muerto.
> DO.- Tampoco me entiende a mí vuestra señoría, no lo digo por tanto.
> DU.- ¿Cómo así?
> DO.- Porque ni vos sois león ni yo Sansón; mas dígolo porque tenéis la boca tan amarga que cuando no estáis de buen temple nunca salen de allá sino amarguras. Si no, pregúntenlo al mayordomo y a los otros oficiales de casa.
> DU.- Si yo, cuando lo pude hacer, hubiera hecho carne de los que son de vuestra suerte me tuviérades a mí por león, mas como ando doméstico entre vosotros tenéisme por cordero.

[15] Edición por donde cito de aquí en adelante sin más que indicar entre paréntesis el número de página. Por su parte, M. Blanco (2001: 380) destaca el papel que asume como interlocutor el propio Villalobos "quien profiere los dichos que inducen una pausa en el intercambio de razonamientos jocoserios y de motes o pullas" en este diálogo, reproducido dentro de la respuesta a una carta que el Arzobispo de Santiago envía al médico.

> DO.- *Sea así como vuestra señoría manda*, pues que el reverendísimo señor Cardenal de Toledo manda poner silencio en la respuesta (pp. 59-60).

A diferencia de los dos diálogos de *El Discreto*, el de López de Villalobos materializa una progresión discursiva entre las sucesivas secuencias que forman parte del intercambio conversacional descompuesto, a su vez, en sucesivos turnos de habla de acuerdo con las relaciones básicas de pregunta-respuesta ("…¿por qué lo dice vuestra señoría?/ Porque…"), y de afirmación-negación, como cuando después de afirmar el médico: "soy buen físico", le responde el duque: "no lo digo yo por tanto"; las cuales nos remiten al mismo contexto de la enunciación, enmarcado por la presencia de otros interlocutores que, aunque mudos, condicionan el proceso argumentativo. Me refiero al gesto final del cardenal ordenando silencio al deslenguado médico para imponer con su *auctoritas* el orden que corresponde a la desigual jerarquía social existente entre ambos interlocutores[16].

Por otra parte, aunque Gracián utiliza el esquema dialógico más simple entre dos interlocutores, sin *verba dicendi*, los continuos juegos de palabras que introduce le llevan a convertir el modelo lucianesco del "coloquio familiar", recuperado a mediados del siglo XVI por dialoguistas como Vives o Alfonso de Valdés (y cuyo mayor exponente había sido Erasmo, traductor él mismo de Luciano), en un peculiar ejercicio de estilo acorde con su retórica de la agudeza conceptista[17]. La influencia de los dialoguistas que siguen a Luciano resultaría, además, decisiva en la trayectoria del género dialogado como vehículo privilegiado de la sátira durante la época renacentista, mientras que durante el Barroco la situación cambia porque se amplía el abanico de procedimientos satíricos, especialmente mediante el recurso a la alegoría:

> Gracián usará, en efecto, de lo alegórico para verter su sátira moral en vez del diálogo lucianesco, tan empleado por los humanistas del Renacimiento. Al subsumir el diálogo en la alegoría, Gracián de acuerdo con el espíritu de la Contrarreforma, demuestra preferir

[16] El cardenal pertenece a la categoría de los personajes denominados *umbrae*, ya que no hablan, si bien pueden intervenir mediante un lenguaje no verbal cuya interpretación es comentada por los interlocutores del diálogo: "Cuando en un diálogo hay testigos, éstos suelen actuar como reguladores (es decir, como garantías de la escucha) y como salvaguardas de una norma social" (Vian: 2000: 265).

[17] El modelo lucianesco del "diálogo conversacional y dramático" representa: "el modelo más innovador en la historia del diálogo, y el que más gustó a la posteridad literaria que lo imitó largamente y lo definió como 'diálogo lucianesco' por excelencia; en él conversan de modo desenfadado dos o tres interlocutores con el sistema de preguntas-respuestas o réplicas-contrarréplicas breves" (Vian: 2005: 61).

> el vehículo impactante y espectacular sobre el razonador (García Gibert.: 2002: 102)[18].

A despecho de su reconocida impiedad, la influencia del modelo lucianesco aparece en Gracián reinterpretada haciendo uso continuo de la alegoría, característica de la sátira menipea del Barroco. Precisamente si, en los pasajes citados tanto del *Arte de ingenio* (XLVI) como de la *Agudeza* (II, lv), menciona el jesuita a Luciano entre los "sabios" Homero, Esopo, Séneca, Ovidio y Juvenal que atienden a la "filosófica verdad", cuando en *El Criticón* se encuentra Critilo en "El museo del Discreto" con la Filosofía Moral, ésta le prepara una "ensalada" con las "hojas" recogidas en las obras de varios autores, de los cuales menciona primero a Séneca, Platón, Epicteto y Luciano: "Para apetito y regalo hizo una ensalada de los diálogos de Luciano, tan sabrosa, que a los más descomidos les abrió el gusto, no sólo de comer, pero de rumiar los grandes preceptos de la prudencia" (*C* II, iv). A continuación, Esopo, Alciato, Plutarco, Giovio y Don Juan Manuel figuran también entre los elegidos, con preferencia a otros escritores como Petrarca, Justo Lipsio, Quevedo (por ser sus hojas "como las del tabaco, de más vicio que provecho"); y, de nuevo, la *Celestina*, Barclayo (John Barclay) y los "raguallos" del Boquelino (Boccalini: *Ragguagli di Parnaso*) ya mencionados.

El canon de lecturas en "El museo del Discreto" remite con ligeras variantes tanto al discurso XLVI de la "filosófica verdad" en el *Arte de ingenio*, como a su versión ampliada, donde el diálogo se alineaba, entre las posibles variedades de la agudeza compuesta, con otros géneros literarios cuyo denominador común provenía de su lectura alegórica. En *El Criticón*, a falta de Homero, Ovidio, Juvenal y Pitágoras, los demás autores seleccionados reaparecen dentro de la Filosofía Moral, agrupados también por su interpretación alegórica en una enumeración que ya nos resulta familiar, y que se repite también con variantes en el prólogo:

> Las alegorías de Homero, las ficciones de Esopo, lo doctrinal de Séneca, lo juicioso de Luciano, las descripciones de Apuleyo, las moralidades de Plutarco, los empeños de Heliodoro, las suspensiones del Ariosto, las crisis del Boquelino y las mordacidades de Barclayo (*C*, "A quien leyere").

---

[18] Como afirma Michael O. Zappala (1990: 168): "The image of Lucian as moral philosopher, so well established by the early Italian Hellenists, is, as Menéndez Pelayo observed, the prevalent view of the Sophist in Golden Age Spain", poco antes de diferenciar tres periodos en su evolución: 1520-1560, 1560-1600 y 1600-1680, el tercero de los cuales es el que aquí nos interesa especialmente para el estudio de Gracián (1990: 206 y ss.). La influencia tanto de Luciano como de sus imitadores se ve condicionada por la Inquisición, sobre todo a partir del Índice de 1559, teniendo en cuenta el conflicto antiguo "y no resuelto ni en Bizancio ni en el *Quattrocento* italiano", como nos recuerda A. Vian (2005: 74), "entre el Luciano ateo o blasfemo y el Luciano filósofo moral".

Comentando precisamente los escritores seleccionados por la Filosofía Moral en "El museo del Discreto", Ignacio Gómez de Liaño explica la predilección del jesuita por la simbología moral de acuerdo con un doble criterio:

> que hayan sabido razonar hondamente sobre la realidad humana, y que hayan sabido encontrar buenos símbolos de esa realidad. Debemos, no obstante, añadir que el grupo de Séneca, Platón, Epitecto y Plutarco también se destaca por la agudeza de sus símbolos, así como Luciano, Esopo, Don Juan Manuel, Alciato y Giovio por sus virtualidades analíticas (2002: 120)[19].

Privilegia el jesuita aragonés tanto el pensamiento como la expresión apoyados en la alegoría para transmitir su idea de la existencia, tomando del escritor sirio, más que la mirada escéptica o irónica de la filosofía cínica propia de sus diálogos, la inspiración para crear escenarios alegóricos con los que alimentar en *El Criticón* la insaciable voracidad de su pensamiento simbólico. Excepto en los dos realces de *El Discreto*, no se interesó Baltasar Gracián por cultivar el género dialogado en el que su admirado Luciano había sido, al menos desde la época renacentista, uno de los modelos clásicos insoslayables junto con Platón y Cicerón.

Todavía Bartolomé Leonardo de Argensola, en sus *Diálogos* manuscritos *Dédalo*, *Menipo litigante* y *Demócrito*, compuestos probablemente a fines del siglo XVI o principios del XVII, constituye uno de los ejemplos tardíos de imitación lucianesca, en combinación con otros modelos literarios relacionados con la tradición literaria de la sátira menipea[20]. El clasicismo del menor de los hermanos Leonardo le lleva a imitar el diálogo lucianesco que, hasta alcanzar su clímax en *El Crotalón* compuesto hacia 1556, había gozado de gran fortuna ligado a la poderosa influencia de Erasmo.

---

[19] Sobre la visión de Luciano como filósofo moral (*Dialogi Mortuorum*, *De luctu*, *Charon*, etc.), comenta Ana Vian (1999:37): "sirvió a todos los que quisieron corregir las costumbres y las instituciones contemporáneas, y convivió en los Siglos de Oro con otra imagen que en parte contradecía a aquella: la del Luciano maestro del subjetivismo filosófico; la contradecía porque la filosofía moral implica la existencia explícita o implícita de un universo moral objetivo".

[20] Si bien no fueron publicados los *Diálogos* de Bartolomé Leonardo hasta los siglos XVIII y XIX, hay una reciente edición con el intencionado título de *Sátiras menipeas* en las que se estudian exclusivamente como variantes de esta modalidad literaria (Schwartz y Pérez Cuenca, eds.: 2011). Tras la recuperación de Luciano, Ramón Valdés señala la importancia de otros modelos ligados al desarrollo de la sátira menipea y a la ambientación onírica (J.L. Vives: *Somnium Vivis*, J. Lipsio: *Somnium*), que culmina en los *Sueños y discursos* de Quevedo, ampliando la variedad expresiva del diálogo al mezclarlo con diversas tradiciones literarias, como la visión alegórica y las situaciones fantásticas: "otros cauces, otras formas y géneros, no sólo el diálogo, confluirán en la sátira menipea en su renacimiento" (Valdés: 2006: 194). Un planteamiento semejante es el de Emilio Chavarría Vargas (2011:264-281), a la hora de delimitar la trayectoria de la sátira menipea.

Si durante el Renacimiento el desarrollo de la sátira menipea depende en mayor medida del diálogo lucianesco, después de Quevedo, cuyos *Sueños y discursos* no se publican hasta 1627, y de otros autores habitualmente mencionados dentro de esta serie como Enríquez Gómez: *El siglo pitagórico*, Vélez de Guevara: *El diablo cojuelo*, Saavedra Fajardo: *República literaria*, o Francisco Santos, entre las obras pertenecientes a la misma modalidad (Valdés: 2006: 199) una de cuyas cumbres más sobresalientes sería *El Criticón*, se amplía la trayectoria genérica con la variable mezcla de procedimientos: no sólo la forma dialogada, sino también el prosimetro, la ambientación onírica, el relato fantástico en primera persona y el desfile de figuras. Entre los procedimientos mencionados característicos de la menipea, ocupa un lugar destacado el recurso omnipresente a la exégesis alegórica que, como sabemos, se adapta al conceptismo de la agudeza compuesta[21].

Aunque el Luciano posterior a la Contrarreforma, muy alejado ya del erasmismo, sigue siendo un vehículo para la sátira moral o política, los escritores del Barroco como Gracián, pero también Quevedo y otros como los ya mencionados, experimentan con el lucianismo dentro de la corriente más amplia de la tradición menipea durante un periodo de cambio en relación a los géneros renacentistas con el propósito de superarlos. Como le dice el diablo de Luis Vélez de Guevara al estudiante, en *El diablo cojuelo*: "desde esta picota de las nubes, que es el lugar más eminente de Madrid, mal año para Menipo en los diálogos de Luciano, te he de enseñar todo lo más notable que a estas horas pasa en esta Babilonia española" (Cepeda y Rull, eds.: 1968: 129).

La predilección de Gracián por las "estratagemas" relacionadas con la agudeza le lleva a reinterpretar la tradición clásica del diálogo. Su innovación viene determinada no sólo por los cambios estilísticos que introduce en los realces dialogados de *El Discreto* o por la peculiar interacción de las interlocuciones que rompe el esquema maestro-discípulo tradicional dentro del género desde la Antigüedad grecolatina, sino por la modificación de las variables relaciones intergenéricas que dependen del sistema literario imperante en cada época. En este caso, es sintomático el predominio de la sátira menipea cuya hegemonía se explica, en gran parte, por las consecuencias que tuvo durante el Barroco el desarrollo de la cultura humanística, al mismo tiempo que por el tono desengañado que se percibe en la serie de obras citadas de Quevedo, Enríquez Gómez, Vélez de Guevara, Saavedra Fajardo y Francisco Santos, incluyendo en ella *El Criticón* de Gracián.

Por último, dentro de la variedad de formas discursivas propias de la prosa barroca, ya que: "Como Quevedo, Gracián cultivó casi todas las moda-

[21] En el estado de la cuestión correspondiente, destaca Carlos Vaíllo como factor dominante "la presencia constante de la alegoría" dentro de la problemática adscripción genérica de *El Criticón* (Egido y Marín: 2001: 106-107), resultado de combinar el hibridismo consustancial a la sátira menipea con otras modalidades narrativas (picaresca, bizantina, etc.) a las que se ha referido la crítica actual.

lidades en que la prosa de ideas del siglo XVII se ramifica" (Sobejano: 1983: 904), resulta asimismo sintomático que, después de haber publicado los dos realces dialogados de *El Discreto*, no volviera a recurrir el jesuita al género dialogado que, sin embargo, había gozado de gran auge durante la centuria anterior. Como hemos visto, en *El Criticón* utilizó la forma dialogada siempre en combinación con otros recursos narrativos de la sátira menipea, sustentados por un desarrollo alegórico conjunto, de acuerdo con el cambio de jerarquía en la trayectoria de ambos géneros que se había producido como consecuencia de la transformación del género dialogado ocurrida durante el Barroco a partir del clasicismo renacentista.

JESÚS GÓMEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID/IUMP

BIBLIOGRAFÍA

AYALA, Henri. (1983) *Introduction à l'étude du dialogue au XVII^e siècle (1575-1692)*. 2 vols. Lille. Atelier National de l'Université de Lille III.

BAJTIN, Mijail M. (2003) *Problemas de la poética de Dostoievski* [1963]. Trad. esp. Madrid. FCE.

BARANDA, Consolación. (2007) "El apólogo y la literatura de ficción en el Renacimiento". *Studia Aurea*. 1. http//www.studiaaurea.com/articulo.php?id=45

BARANDA, Consolación (Ed.) (2010) Francisco LÓPEZ DE VILLALOBOS. "Trasunto de un diálogo entre un Grande y el doctor Villalobos". *Diálogos españoles del Renacimiento*. Ana Vian (dir.). Toledo. Almuzara (Biblioteca de Literatura Universal).

BARANDA, Consolación (Ed.) (2011) *Apólogo de la ociosidad y el trabajo, de Luis Mexía, glosado y moralizado por Francisco Cervantes de Salazar*. Salamanca. Eds. Universidad de Salamanca.

BLANCO, Emilio (Ed.) (1993) Baltasar GRACIÁN. *Obras completas*. Madrid. Biblioteca Castro. 2 vols.

BLANCO, Emilio (Ed.) (1995) Baltasar GRACIÁN. *Oráculo manual*. Madrid. Cátedra.

BLANCO, Emilio (Ed.) (1998) Baltasar GRACIÁN. *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza*. Madrid. Cátedra.

BLANCO, Emilio. (2002) "Los géneros literarios en Baltasar Gracián". *El mundo de Baltasar Gracián. Filosofía y Literatura en el Barroco*. Juan Francisco García Casanova (Ed.). Granada. Universidad de Granada. 219-246.

BLANCO, Mercedes. (1992) *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*. París. Champion.

BLANCO, Mercedes. (2001) "La retorsión ingeniosa o la agudeza como forma del diálogo". *Criticón*. 81-82. 369-391.

BLECUA, Alberto. (1993) "Coloquios y diálogos en los siglos XVII y XVIII". *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*. R. Gullón (dir.). Madrid. Alianza. 360-362.

BORGES, Jorge Luis. (1983) 3ª ed. *Obra poética, 1923-1977*. Madrid. Alianza/Emecé.

CANTARINO, Elena y Emilio BLANCO (Eds.) (2005) *Diccionario de conceptos de Baltasar Gracián*. Madrid. Cátedra.

CEPEDA, E. y E. RULL (Eds.) (1968) Luis VÉLEZ DE GUEVARA. *El diablo cojuelo*. Madrid. Eds. Alcalá.

CHAVARRÍA VARGAS, Emilio. (2011) *Transtextualidad y Burla. Lo jocoserio en la sátira menipea de Diego Torrres Villarroel*. Benalmádena (Málaga). e.d.a.

CHEVALIER, Maxime. (2002) "Conceptismo, culteranismo, agudeza". *Gracián hoy. La intemporalidad de un clásico*. A. Moraleja (Ed.), nº monográfico de *Cuaderno Gris*, 1. 107-113.

EGIDO, Aurora (Ed.) (1997) Baltasar GRACIÁN. *El Discreto*. Madrid. Alianza.

EGIDO, Aurora y María Carmen MARÍN (Coords.) (2001) *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*. Zaragoza. Gobierno de Aragón/Institución Fernando el Católico.

FRYE, Northrop. (1991) *Anatomía de la crítica* [1957]. E. Simons (Trad.). Venezuela. Monte Ávila.

FUMAROLI, Marc. (2008) *Las abejas y las arañas. La Querella de los Antiguos y Modernos*. Trad. C. Martínez. Barcelona. Acantilado.

GAGLIARDI, Donatella. (2010) "Fortuna y censura de Boccalini en España: una aproximación a la inédita *Piedra del parangón político*". *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*. E. Fosalba y C. Vaíllo (Eds.). Bellaterra. Universitat Autònoma de Barcelona (Studia Aurea). 191-207.

GARCÍA GIBERT, Javier. (2002) *Baltasar Gracián*. Madrid. Síntesis.

GENETTE, Gérard. (2004) *Fiction et diction*. Paris. Seuil.

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. (2002) "Gracián o la crítica de la razón simbólica", *Gracián hoy. La intemporalidad de un clásico*. A. Moraleja (Ed.), nº monográfico de *Cuaderno Gris*, 1.115-140.

HIDALGO-SERNA, Emilio. (1993) *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián. El "concepto" y su función lógica*. Barcelona. Anthropos.

HIGHET, Gilbert. (1978) *La tradición clásica*, 2 vols. Trad. cast. México. FCE.

NOVELLA SUÁREZ, Jorge. (2002) "Baltasar Gracián y el arte de saber vivir (Política y filosofía moral en el Barroco español)". *El mundo de Baltasar Gracián. Filosofía y Literatura en el Barroco*. Juan Francisco García Casanova (Ed.). Granada. Universidad de Granada. 189-218.

RALLO, Asunción. (1988) *La prosa didáctica en el siglo XVII* (Historia crítica de la Literatura Hispánica, vol. 11). Madrid. Taurus.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. (2007) *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*. Palma de Mallorca. José J. de Olañeta/Universitat de les Illes Balears.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. (2012) *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgica en el Barroco hispano*. Madrid. Akal.

SCHWARTZ, Lía. (1989) "Golden Age Satire: Transformations of Genre". *Modern Language Notes*. 104. 260-282.

SCHWARTZ, Lía. (1992) "El diálogo en la cultura áurea: de los textos al género". *Ínsula*. 542. 1-2 y 27-28.

SCHWARTZ, Lía e Isabel PÉREZ CUENCA (Eds.) (2011) Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA. *Sátiras menipeas*. Zaragoza, PUZ/IEI/Gobierno de Aragón/IET.

SOBEJANO, Gonzalo. (1983) "Gracián y la prosa de ideas". *Historia y Crítica de la Literatura Española*. B. W. Wardropper (Ed.). Barcelona. Crítica. 904-981.

VALDÉS, Ramón. (2006) "Rasgos distintivos y *corpus* de la sátira menipea española en su Siglo de Oro". *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*. C. Vaíllo y R. Valdés (Eds.). Madrid. Castalia. 179-207.

VIAN, Ana. (1999) "Luciano reformista y latino en *El Crotalón*". *Iberorromania*. 50. 28-57.

VIAN, Ana. (2000) "Palabra y responsabilidad compartidas. Cooperación y conflicto en el diálogo renacentista hispánico". *Der Dialog im Diskursfeld seiner Zeit Von der Antike bis zur Aufklärung*. K.W. Hempfer y A. Traninger (Ed.), Stuttgart Frank Steiner Verlag. 241-289.

VIAN, Ana. (2005) "El diálogo lucianesco en el Renacimiento español. Su aportación a la literatura y el pensamiento modernos". *El diálogo renacentista en la Península Ibérica. Der Renaissancedialog auf der Iberischen Halbinsel*. R. Friedlein (Ed.). Stuttgart. Franz Steiner Verlag. 51-96.

VIAN, Ana (dir.) (2010) *Diálogos españoles del Renacimiento*. Toledo. Almuzara (Biblioteca de Literatura Universal).

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

ZAPPALA, Michael O. (1990) *Lucian of Samosata in the Two Hesperias. An Essay in Literary and Cultural Translation*. Potomac (Maryland). Scripta Humanistica.

Angélica Valentinetti Mendi
Edición crítica de la versión de Menéndez Pelayo
de *Los Sepulcros* de Ugo Foscolo
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXIX, 2013, 127-151

EDICIÓN CRÍTICA DE LA VERSIÓN DE MENÉNDEZ PELAYO DE *LOS SEPULCROS* DE UGO FOSCOLO

La idea de una nueva edición crítica de la traducción de *Los Sepulcros* foscolianos de Marcelino Menéndez Pelayo nace de la voluntad de completar los magníficos trabajos llevados a cabo por Enrique Sánchez Reyes (Menéndez: 1955) y Daniela Aronica (Aronica: 2006)[1]. Coincidimos con esta en que el texto que ha de juzgarse definitivo –por voluntad explícita de su autor– es el que figura en *Odas, Epístolas y Tragedias*:

> Mi traducción de *Los Sepulcros* debes ponerla tal como está en el tomo *Odas, Epístolas y Tragedias*, donde la corregí mucho (Menéndez: 1982-91: VII: 544).
>
> En cuanto a mi traducción de *Los Sepulcros*, de Foscolo, debes copiar el texto que está en las *Odas, Epístolas y Tragedias*, porque en él hice bastantes correcciones (Menéndez: 1982-91: IX: 304)[2].

[*] Recibido: 26 de diciembre de 2012. Aceptado: 31 de octubre de 2013.

[1] SIGLAS UTILIZADAS:
DA: Aronica 2006.
EP: Menéndez 1878.
ESR: Menéndez 1955.
JLE: Estelrich 1889.
M^1: ms. pelayano, sig. D-41 (Poesías t. I, p. 121-132) 1.
M^2: ms. pelayano, sig. D-41 (Poesías t. I, p. 121-132) 2.
M^3: ms. pelayano, sig. D-41 (Poesías t. I, p. 121-132) 3.
m^4: correcciones autógrafas en un ejemplar de EP.
OET^1: Menéndez 1883.
OET^2: Menéndez 1906.
UCS: Foscolo 1984.

Agradezco profundamente a D. Aronica su extrema generosidad al enviarme su artículo, al cual remito por sus acertadas observaciones. Mi más sincero agradecimiento también a Rosa Fernández Lera y a Andrés del Rey Sayagués, Técnicos de la Biblioteca Menéndez Pelayo, por su amabilidad y celeridad en solventar mis dudas y en satisfacer mis peticiones.

[2] Cartas a Juan Luis Estelrich fechadas en Santander, 28 de mayo de 1886 y 26 de septiembre de 1888 respectivamente.

Pero no la lección que se lee en la edición de 1883, sino la de 1906, que fue la última versión corregida por Menéndez Pelayo y que la estudiosa elude.

Por su parte, Sánchez Reyes confronta las lecciones de los *Estudios* y de las *Odas* de 1906, pero no las coteja con las de la edición anterior. Por fin, creemos conveniente que se deba dar cuenta de las lecciones que presentan la *Antología* de Estelrich y la edición de Planeta (Foscolo: 1984), pues podría ser de utilidad a los posibles lectores. Todo ello, naturalmente, con la humildad que impone todo trabajo de crítica textual.

De lo apenas dicho se infiere que la lección de *Los Sepulcros* que presentamos es la publicada en 1906, reduciéndose nuestra intervención a la modernización de la acentuación, a la sustitución del grafema "j" de *falanjes* por "g" (v. 221), a la eliminación de la "b" en *obscura* (v. 216), a la inserción del signo de apertura de interrogación en el primer verso, solo presente en los *Estudios* y del signo de apertura de exclamación en el v. 293, ausente en todos los testimonios; asimismo, en vez de añadir el cierre de comillas al final del v. 197, ausente en todas las ediciones, hemos optado por eliminar el signo de apertura de comillas al inicio del v. 174. Por lo que respecta a la ortografía, se conservan todas las mayúsculas, incluidas las de principio de cada verso; igualmente, a fin de reflejar las vacilaciones de Menéndez Pelayo, reproducimos escrupulosamente la puntuación; no obstante, en cuatro ocasiones (vv. 54, 69, 87 y 292), las cuatro después del signo de cierre de una exclamación, hemos introducido una coma. En el primer y tercer caso, en lugar de proceder con mayúscula, como en las *Odas*, hemos preferido introducir una coma y proseguir con minúscula, como en los *Estudios*; en el segundo caso también hemos optado por mantener la puntuación de los *Estudios* y de las *Odas* de 1883, mientras que en el último caso hemos corregido siguiendo el sentido. Por fin, siguiendo la lección de los tres mss. y de los *Estudios*, hemos corregido el v. 265 de las dos ediciones de las *Odas*: «La muert*e* amada desde el cielo mira». Obviamente, estas pequeñas intervenciones se reflejan en el texto mediante antilambdas (<>) las de añadido y mediante corchetes ([]) las de sustitución. Para no entorpecer en demasía la lectura, hemos señalado el cambio de página –que coinciden en las *Odas*– mediante dobles plecas (||) al final del último verso de cada página[3] y, en nuestro aparato de variantes, nos servimos de la pleca para indicar el cambio de línea en los varios testimonios.

Los tres mss. autógrafos se conservan juntos en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander resguardados por un folio plegado con la indicación escrita a máquina «LOS SEPULCROS | Poema de Hugo Fóscolo | Edic. Nac. Tomo LXI[4], pág. 121-132»; en su día debieron estar grapados, si bien hoy las hojas de cada uno de ellos se mantienen unidas por un clip; están datados en

[3] Registramos también, aunque en la nota al texto, la paginación de EP y de JLE y el cambio de hoja de los tres mss.

[4] El t. LXI de la edición de E. Sánchez Reyes contiene los *Estudios poéticos*; el LXII las *Odas, Epístolas y Tragedias*.

Santander, 4 de septiembre de 1875, es decir, aunque escritos en diferentes momentos, pero siempre después de 1878, registran la misma fecha que la de todas las ediciones y la de la carta que don Marcelino dirigió a Gumersindo Laverde participándole su intención de «reunir mis traducciónes líricas, añadir algunas más y formar con ellas un tomo […] que titularé *Estudios Poéticos*» (Menéndez: 1982-91: I: 292); los tres están rubricados.

M^1 consta de 6 hh. escritas por las dos caras, excepto la h. 6v, repartidas de la siguiente forma: un pliego de dos hojas de 23 x 33,4; una cuartilla de 16,5 x 22,5; la cuarta, en papel de luto, mide 13,3 x 28; la quinta 13,4 x 21 y la última 15,9 x 27 cm. Las hh. 1r-2v están escritas con letra menuda y cuidada, con una densidad media de 43 líneas por hoja; en las siguientes, en cambio, la caligrafía es más relajada, con una densidad media de 28 líneas por hoja, aunque ello no obsta para que haya tachaduras en el pliego. En el margen derecho de la h. 1r, de abajo a arriba y a la altura de los vv. 9-14 hay anotada una variante correspondiente al v. 306 del carmen: «y tú, Héctor,». A lápiz, a la derecha de la h. 2v, a pie de página, don Marcelino remite a la p. 113 de los *Estudios poéticos*, igual que en el margen superior izquierdo de la h. 3r; en la h. 4r, en el margen superior derecho, remite a la p. 115, mientras que en la h. 5r la remisión es a la p. 117. La última hoja está encabezada por la siguiente anotación subrayada: «2) Los Sepulcros de Fóscolo», ya que comienza con el v. 297; es decir, repite con dos ligeras modificaciones las últimas diez líneas de la h. 5v. Hay cuatro versos precedidos por una cruz: vv. 43 y 74 (h. 1v), v. 106 (h. 2r) y v. 268 (h. 5r). Asimismo, la línea anterior al v. 289 no está tachada («Quien llegare á la espesura»). Por fin, las hh. 4r y 5r presentan algunas manchas de tinta que, sin embargo, no imposibilitan descifrar la caligrafía. Esta redacción de *Los Sepulcros* consta de 309 versos.

M^2 está compuesto por 7 hh. escritas por las dos caras, excepto la h. 7v; se trata de tres pliegos de tres hojas de 22 x 31,3 más una hoja de 15,3 x 21 cm; con una densidad media de 25 líneas por hoja; han sido numeradas posteriormente en los márgenes superior derecho de los rectos a lapicero rojo (49-55); en la h. 1r, Sánchez Reyes anotó: «German 311». Hay cuatro manchas de tinta (hh. 4r y 5r), aunque solo la primera de la h. 4r impide descifrar la palabra tachada y corregida. Encabezando la h. 7r, antes de proseguir con el v. 297, la siguiente anotación subrayada: «2) Los Sepulcros de Fóscolo». El número de versos asciende, como en el ms. anterior, a 309.

M^3 consta de 7 hh. escritas por las dos caras, excepto la h. 7v; la primera mide 15,7 x 21,7 cm; le siguen 3 pliegos de 3 hojas de 21,9 x 31,8 cm; sin numerar; con una densidad media de 25 líneas por hoja. En la h. 7r Menéndez, mediante numeración entre paréntesis, ha insertado a pie de página una nota a «Pélide fatal»: «(1) Neptolemo». Esta tercera redacción de *Los Sepulcros* consta de 312 endecasílabos, es decir, uno más que en los *Estudios* y tres menos que en las *Odas*.

El método de corrección utilizado es tachando (o subrayando alguna vez) y escribiendo por lo general la variación en la interlínea, las más de las

veces enmarcando la enmienda con dos, tres o cuatro crucecitas, o, en otras ocasiones, simplemente anotando la corrección en los márgenes. El único signo de abreviación utilizado es q^{e} (que)[5].

Con respecto a M^2 y a M^3, M^1 carece del verso «En sus palacios entre vil lisonja» (v. 149 de M^2, 150 de M^3), pero, a su vez, en el pasaje dedicado a la apología de la Toscana, incluye un verso ausente en todos los demás testimonios: «Poblados de olivares y de chozas» (v. 173), que corresponde al v. 171 foscoliano: «Popolate di case e d'oliveti».

Los tres versos que Menéndez Pelayo añade en M^3 se reparten de la siguiente forma: «Hasta el nombre disputa ó se lo niega», endecasílabo final de la recriminación foscoliana al decreto napoleónico de Saint-Cloud (v. 52), y dos versos en el elogio a la iglesia de Santa Croce, concretamente los dos dedicados a Galileo (vv. 170-1): «Y al Ánglico inmortal mostró la vía | Del antes ignorado firmamento».

Los tres mss. coinciden en 229 versos, M^1 y M^2 en trece, M^1 y M^3 en quince endecasílabos y, por fin, M^2 y M^3 en cuarenta y un versos.

Por lo que se refiere a EP, consta, como ya dicho, de un endecasílabo menos que M^3, pues carece del v. 52 de este. Coincide con los tres mss. en 23 versos, con M^1 y M^2 concuerda en cinco ocasiones, con M^1 y M^3 en una, con M^2 y M^3 en treinta y nueve; EP y M^1 no coinciden en ninguna ocasión mientras que con M^2 concuerda en veintiún versos y con M^3 en nueve.

La traducción publicada en las *Odas* consta de 315 endecasílabos, siendo los añadidos los vv. 42, 51 –endecasílabo este último que recupera, con variantes, el v. 50 de M^3: «Mas nueva ley sustrae hoy los sepulcros,»–, 126, 306; sin contabilizar los cambios de ortografía y puntuación, se producen entre ambas versiones variantes léxicas en siete ocasiones: vv. 2, 8, 38, 56, 119, 144, 145.

Entre EP y OET^1 se producen variantes léxicas en veinticinco ocasiones, el mismo número, pero no las mismas, que entre EP y OET^2. Las variantes que separan las *Odas* de los *Estudios* son, además del v. 51 ya citado, la inclusión de la lección de M^3 en cinco ocasiones (vv. 52, 53, 114-115 y 227), lo que hace pensar que M^2 y M^3 sean cronológicamente posteriores a M^1 y previos a la impresión de OET^1, siendo a su vez M^3 una redacción posterior a la de M^2.

Por lo que concierne a m^4, cuya datación desconocemos, acoge quince correcciones autógrafas realizadas en las pp. 108 (2), 111 (1), 112 (1), 113 (1), 114 (2), 116 (2), 117 (4) y 118 (2) de un ejemplar de los *Estudios poéticos* de 1878. De todas ellas, las *Odas* solo acogen la enmienda realizada en el v. 117, que evidencia la vacilación de Menéndez, tan extensa por otra parte en la que

[5] En M^1 solo en el verso final; en veintisiete ocasiones en M^2 (vv. 33, 49, 53, 67, 78, 83, 87, 95, 99, 104, 115, 117, 125, 140, 165, 167, 169, 173, 174, 180, 183, 206, 221, 238, 283, 285, 286) y veinticinco veces en M^3 (vv. 49, 54, 68, 79, 84, 88, 100, 105, 116, 118, 126, 141, 166, 168, 172, 176, 177, 183, 186, 209, 224, 241, 286, 288, 289).

fuera Castilla la Vieja y en Cantabria en particular, del uso de los pronombres átonos en función de complemento indirecto[6].

La traducción publicada en la *Antología* de Juan Luis Estelrich va acompañada de ocho notas de las cuales solo la primera y el final de la última se deben a la pluma del editor. Las mutaciones más relevantes en esta edición consisten en la transformación de los espacios en blanco después de los vv. 16, 39, 91, 159, 225 y 240 en una mera sangría; la desaparición del artículo contracto *Del* al inicio del v. 38, rescatando así el endecasílabo; un singular en vez de un plural en el v. 132: *Amaranto* y la reiteración de un error de puntuación (v. 56) del que se daba cuenta en la *Fe de erratas*: «Te educaba un laurel; ciñó tus sienes» (Menéndez: 1883: 299):

> […] Sin tumba el sacerdote
> Yace, que con amor, en pobre asilo,
> Te educaba; un laurel ciñó tus sienes
> De preciada corona; […] (Estelrich: 1889: 364)

En cuanto a la acentuación de las ediciones realizadas en el s. XX, si exceptuamos la de Aronica, cabe destacar, por ejemplo, la ausencia en ESR de diéresis en *suntüosos* y, en ESR y en UCS, de un único caso común a los *Estudios* y a las *Odas*: *vïolas*. Asimismo, desaparece en ESR el acento en la conjunción copulativa y en la adversativa, así como en la primera preposición, aunque siguen acentuándose los monosílabos verbales y las formas verbales con pronombres enclíticos. En UCS, por contra, la acentuación sigue las reglas actuales excepto en las formas verbales con pronombres enclíticos y en el adverbio *solo*.

Lo más relevante de estas ediciones modernas es la cantidad de yerros que se produce en UCS y las correcciones y modificaciones de versos que en ella se hacen. La más llamativa de las alteraciones tiene lugar a partir del v. 248:

> Alegres con su canto los desiertos,
> Y vence poderosa su armonía
> De siglos mil las sombras y el olvido.
> Por eso hoy en la Tróade contempla
> Con asombro y respeto el peregrino
> Un lugar por la Ninfa consagrado
> Que fué esposa de Jove, y dió la vida
> A Dárdano inmortal, de do Asaráco
> Y los cincuenta tálamos proceden,
> Y Troya, el reino de la Iulia gente. (Estelrich: 1889: 370)

[6] No obstante, también es cierto que la vacilación se produce con un verbo de 'afección psíquica', verbos que, como es sabido, admiten el uso de los pronombres de acusativo y de dativo, dependiendo su utilización de si el sujeto es animado o inanimado, si es o no agente activo de la acción y del grado de voluntariedad.

donde del v. 248 de las *Odas* se salta a los vv. 252-5 para luego proseguir con los vv. 249-51 y finalizar con los vv. 256-8, produciéndose de este modo un patente anacoluto:

> Alegres con su canto los desiertos,
> Con asombro y respeto el peregrino
> Un lugar por la Ninfa consagrado
> Que fue esposa de Jove, y dio la vida
> a Dárdano inmortal, de do Asaraco
> Y vence poderosa su armonía
> De siglos mil las sombras y el olvido.
> Por eso hoy en la Tróade contempla
> Y los cincuenta tálamos proceden,
> Y Troya, y el reino de la Iulia gente. (Foscolo 1984: 169-70)

Por otra parte, no faltan erratas: *De* en vez de *Del* (v. 1), *cubrirlas y* en vez de *cubrirla y* (v. 7), *Preso* en vez de *Presto* (v. 20), *¡Oh, Italia!* en vez de *¡Oh Talía!* (v. 54), *Pecho* en vez de *Techo* (v. 66), *Angélico* en vez de *Ánglico* (v. 172), *Calíope* en vez de *Caliope* (v. 184), *adornado* en vez de *adornando* (v. 186), *e* en vez de *a* (v. 198), *Y* en vez de *Yo* (v. 241), *Tronante* en vez de *Tonante* (v. 260), *En* en vez de *El* (v. 308). El caso de Caliope se ha señalado pues, si bien es cierto que el nombre de esta musa es en nuestra lengua biacentual (Galiano: 1969: § 153), al tildarlo e introducir el consiguiente hiato, el endecasílabo se convierte inútilmente en un dodecasílabo. Es este un caso similar al que se da en los vv. 7 y 215: «Y de hierbas cubrirlas y de animales,», «Que surcó desde entonces el mar Eubeo,», pues la introducción de la -s en *entonce* y en *cubrirla* (la tierra, no las mieses) impide la sinalefa y el cómputo silábico aumenta en una sílaba.

Queda por señalar la corrección que se realiza en el v. 228, donde, a nuestro parecer, aunque injustificadamente, se traduce correctamente la metonimia foscoliana; nos referimos a la enmienda de *antena* por *entena*[7]: «Y si la entena dirigió el piloto». Asimismo, por lo que respecta a la puntuación, cabe destacar la reiteración del error ya mencionado en el v. 56 cuando se hablaba de JLE.

Sobre las notas a la traducción, Antonio Prieto advierte que «sobre […] las sucintas notas de Menéndez Pelayo, que van enumeradas por orden alfabético, se han colocado las clásicas notas que suelen acompañar a las ediciones originales de *I Sepolcri*. Van éstas indicadas en numeración normal, también a pie de página» (Foscolo: 1984: 3). Asimismo, especifica que, debido a algunos cambios con respecto al original «en lo que atañe a la correlación del verso y a la traducción de vocablos», a veces ha sido imposible que los versos se correspondan con las notas foscolianas, de modo que se ha intentado sub-

[7] La entena (*antenna*) es la verga de las velas latinas; la antena (*albero*) es el mástil.

sanar tal inconveniente colocando «al frente de cada una de las notas de Foscolo los fragmentos del original a los que alude, encerrando entre paréntesis rectangular [] lo que no pertenece propiamente a las notas originales sino a los versos de *I sepolcri*» (Foscolo: 1984: 3).

Sobre estas indicaciones de Prieto se hacen necesarias dos puntualizaciones. «Las clásicas notas» a las que se refiere el insigne filólogo son –como él mismo afirma– notas del autor y estas, en la edición *princeps* de 1807, no figuraban a pie de página, sino al final del carmen (Foscolo 2009: 19-29) y precedidas de la página y del verso (o versos) al que se refieren, por lo que *stricto sensu* forman parte de la fisonomía original del carmen. Por otra parte, Menéndez Pelayo no anotó su traducción; «las sucintas notas» que Prieto le atribuye son las que incluyó Estelrich. Si a esta constatación añadimos el desliz de puntuación comentado sobre el laurel que «educaba» Talía y los errores comunes a JLE, la conclusión es indiscutible: la lección que reproduce UCS es la de JLE[8]. Por fin, no se respetan las normas de anotación fijadas, de modo que el resultado es un pastiche de notas de Foscolo y de Estelrich.

En la segunda (n. 31) de las ocho notas[9], el mallorquín refiere que la respuesta de Ippolito Pindemonte a *Los Sepulcros*, traducida por Julio Zaldumbide[10], puede leerse en ese mismo volumen veinticuatro páginas antes; las siguiente corresponden a las notas a, b, c, d, e y f de UCS:

---

[8] Las restantes variaciones con respecto a JLE son: la introducción de una coma tras las interjecciones *oh* (vv. 63, 69, 87) y *ay* (v. 292); el uso de minúsculas en *dioses* (v. 199), *griegos* (v. 211), *persa* (v. 212), *reteas* (v. 234); la acentuación de *aún* (v. 209); la introducción del cierre de comillas al final del v. 240; la inserción de una coma al final del v. 291 y de un punto al final del v. 201; el cambio de un punto por una coma en el v. 225 y, finalmente, una sangría al inicio de los vv. 106 y 174.

[9] La primera, introductiva, es una nota bibliográfica en la que también da cuenta de la traducción de Alejandro Dumas del *Jacopo Ortis* (Foscolo: 1838) y de la traducción de Marc Monnier de «gran parte» de *Los Sepulcros* (Monnier 1860: 10-2). En realidad, en esta obra, que comienza con una visita a Santa Croce, Monnier traduce solo los vv. 151-212. Merece la pena destacar que, al final de la traducción italiana, si bien se publican las versiones del *Cinque maggio* manzoniano y del *Re Travicello* de Giuseppe Giusti (Monnier: 1863: 419-24), no figura la de Foscolo, tal vez porque el autor había declarado: «Je n'ai pas la prétention de l'aivor rendu en *verse français*; j'ai seulement essayé dans una prose cadencée qui répondît exacttement aux palpitations du rhythme italien et à l'accentuation du vers libre, une traduction moins flasque qu'elle ne le sarait dans la prose ordinaire, et moins infidèle qu'elle ne devrait l'être dans nos alexandrins rimés» (Monnier: 1860: 10, n. 1).

[10] La idea de incluir esta traducción, como se colige por el anexo a la carta a Estelrich con fecha 9 de noviembre de 1887, es de Menéndez Pelayo, a quien el ecuatoriano, recientemente fallecido, le había dedicado su traducción. Sobre la influencia del santanderino en la *Antología*, concluye concisa y certeramente M. N. Muñiz: «a voler tratteggiare un bilancio, l'antologia risultò essere nel suo insieme una collezione di pezzi rari e un regesto di mediocrità con punte di notevole livello» (Muñiz: 1996: 107).

> Nª 32: Niccolò Macchiavelli[11]. (JLE: 367, UCS: 166)
> Nª 33: Michelangelo, arquitecto del Vaticano. (JLE: 368, UCS: 166)
> Nª 34: Galileo Galilei, precursor de Newton. (JLE: 368, UCS: 166)
> Nª 35: «È parere di molti storici che la *Divina Commedia* fosse stata incominciata prima dell'esilio di Dante» Ugo Foscolo. (JLE: 368, UCS: 167)
> Nª 36: «Il Petrarca nacque all'esilio da[12] genitori fiorentini» Idem. (JLE: 368, UCS: 167)
> Nª 37: «Così, io scrittore, vidi[13] Vittorio Alfieri negli ultimi anni della sua vita. Giace in Santa Croce» Ugo Foscolo.
> En 24 de junio de 1871 los restos de Fóscolo fueron trasladados suntuosamente á Santa Cruz de Florencia para que descansasen al lado de los grandes genios de Italia, cantados por él en este Carmen (JLE: 369, UCS: 167)

Por su parte, Prieto coloca la primera nota de Foscolo –que al ser explicativa de las restantes carece de numeración y es de suma importancia, puesto que en ella manifiesta la finalidad de las mismas[14]–, mediante llamada con asterisco, a pie de página, bajo el título. De las treinta notas foscolianas, introduce correctamente las notas 1-6, 8, 11, 14 y 30; en las notas 7, 13, 17, 21-23, 25-26, 28-29 inserta versos o palabras que Foscolo no cita; en las notas 9-10, 16, 18, 24 viceversa; por fin, en las notas 15, 20 y 27 no se hace referencia alguna a los versos. A esta duplicidad de autoría en las notas, que en ciertos casos es redundante y dificulta su correcta lectura[15], hay que añadir las del propio Prieto. La primera de ellas figura entre corchetes (n. 12), pero en la n. 28, sin marcación alguna, introduce «Versos de Alejandro Manzoni *In morti di Carlo Imbonati*.»[16].

---

[11] Con idéntica grafía que en el original foscoliano, pues, en realidad, esta nota y las dos siguientes remodelan una nota de Foscolo: «Mausolei di Nicolò Macchiavelli; di Michelangelo architetto del Vaticano; di Galileo precursore di Newton; e d'altri grandi nella chiesa di Santa Croce in Firenze» (cfr. n. 15).

[12] Debiera ser «di». El error se repite en UCS.

[13] Debiera ser «Così io scrittore vidi». También este error se reitera en UCS.

[14] Sobre las notas foscolianas, cfr. Longoni: 2000.

[15] Por ejemplo, en la n. 20, a continuación de la traducción de la nota foscoliana –«Mausoleo de Nicolás Maquiavelo; de Miguel Ángel, arquitecto del Vaticano; de Galileo, precursor de Newton, y de otros grandes enterrados en Santa Croce, en Florencia»–, figuran las supuestas notas pelayanas a, b, c, esto es, las notas 32-4 de Estelrich. En la nota 18, después de la nota foscoliana dedicada a la Venus Celeste, se incluye la nota 37 (f), mientras que en la 19 leemos su traducción.

[16] Son estos los únicos versos que Foscolo cita de un poeta contemporáneo, aunque sin mencionar el nombre de ese «joven ingenio» ni el título del poema, por ser de sobra conocido por el público italiano. Sobre los últimos endecasílabos, que recrean el epigrama sobre la patria de Homero de Jacopo Sannazaro (II, V): «Smyrna, Rhodos, Colophon, Salamin, Ios, Argos, Athenae | Cedite iam: caelum patria Maeonidae est» y sobre la mediación del epigrama 605 de Antípatro de Sidón, cfr. Terzoli: 2007: 22-4. Para la relación entre Foscolo y Manzoni, cfr. al menos Gambarin: 1962 y Frare: 1999.

Por fin, además de los deslices ya señalados comunes a JLE, tampoco aquí faltan erratas: en la nota 22 traduce un imperativo por un presente de indicativo creando un anacoluto en la cita homérica; asimismo registra «acherontei» en vez de «Acherontei.», «Prodirerunt» en vez de «Prodiderunt», «vitare, acherusia» en vez de «vitare Acherusia», «L.L. VI» en vez de «*L. L.* IV[17]» (n. 1); «lombardo» en vez de «Lombardo» (n. 3); «funus,» en vez de «funus», «*ibid*. 303, lib. VI.» en vez de «*ibid*. 305, lib. VI, 177» (n. 7); «risponsi» en vez de «responsi» (n. 8); «suppexque» en vez de «supplexque» (n. 11); «in torno» en vez de «intorno», «antichi» en vez de «antiche», «del abate» en vez de «dall'abate» (n. 12); «multitud de monumentos» en vez de «multitud de ornamentos», «de'Jardini» en vez de «de' Giardini» (n. 13); «el admirable Nelson» en vez de «el almirante Nelson» (n. 14); «uggiasco» en vez de «fuggiasco» (n. 16); «c. XXXIII» en vez de «c. XXXII» (n. 20); «udiste» en vez de «udisti» (n. 22); «Retèe» en vez de «Retée», «Laercio» en vez de «Laertida», «*poëtarum*» en vez de «*Poetarum*» (n. 23); «Tròade» en vez de «Tróade» (n. 24); «Dàrdado» en vez de «Dàrdano» (n. 25); «l'Ilìache» en vez de «l'Iliache» (n. 26); «iussu, non» en vez de «jussu non» (n. 26); «contende:» en vez de «contende;», «alta» en vez de «altra», «morti» en vez de «morte» (n. 28); «Pelìdi» en vez de «Pelidi» (n. 30).

La edición de Enrique Sánchez Reyes, si bien es sumamente fiel a su original, presenta con respecto a EP algunas diferencias; las más llamativas son la inclusión, sin advertencia, del epígrafe foscoliano[18] y de los espacios en blanco entre las tiradas de versos, presentes en las *Odas*, pero ausentes en los *Estudios*; se ha introducido, además, un nuevo espacio en blanco después del v. 275, si bien es cierto que el endecasílabo sucesivo comienza sin sangría. Por otra parte, se produce, al igual que en UCS, alguna omisión de mayúsculas en nombres comunes con valor antonomástico (*diosa*, v. 18; *dioses*, vv. 196 y 237; *numen*, v. 207; *griegos*, v. 208; *persas*, v. 209; *ninfa* v. 250; *troyanas*, v. 269) y ciertas variaciones en la puntuación[19], aunque solo en un caso afecta a la comprensión del texto. En los vv. 295-6, en su plegaria, Casandra ruega a las palmas y a los cipreses que protejan con su sombra las tumbas de sus antepasados y vaticina que un día contemplarán la llegada de Homero a ese

[17] En realidad la nota resulta ambigua, puesto que el autor de *De Lingua Latina* es Varrón, no Ennio.

[18] Un epígrafe dotado –como todos los de este autor– de una alta significación, pues debe anunciar, «cual destello, la sustancia del libro y la mente del escritor» (Foscolo: 1951: 357).

[19] Se han modificado los dos puntos por punto y coma en: *otorgado* (v. 30), *Engendradora* (v. 74), *cesa* (v. 153), *fuertes* (v. 158), *patria* (v. 190), *solía* (v. 196), *respondía* (v. 201), *mármoles* (v. 205), *interrogarlas* (v. 298); se ha cambiado las comas por punto y coma en: *resuena* (v. 11) y *defiende* (v. 36); se ha eliminado la coma después de: *nombres* (v. 23), *Venus* (v. 184), *Erictonio* (v. 268); se ha modificado la coma por un punto en: *cumbre* (v. 173); desaparecen los puntos finales después del título, del subtítulo y de la dedicatoria, y, por fin, se reducen a tres los cinco puntos suspensivos del epígrafe.

frondoso santuario. Pero, la introducción de un punto y coma en el lugar indebido, convierte el pasaje en:

> ¡Oh palmas y cipreses […]
> Amparad a mis padres algún día;
> Veréis errante a un ciego […] (Menéndez: 1955: 132)

A este lapsus, que podríamos calificar como el error más grave de esta edición, debemos añadir la enmienda del v. 39, la ausencia de comillas de apertura en el v. 171, seguramente debido a que en EP no existen las de cierre, la introducción sin aviso de las correcciones que en m^4 Menéndez Pelayo realiza de los vv. 13 y 117, la modificación del pronombre de acusativo por el de dativo: «que el corazón le helaba» (obvia, por el contrario, la corrección del v. 124), la enmienda de *bana* por *baña* (v. 307) y, en la datación, *septiembre* en lugar de *Setiembre*.

Una última observación sobre las notas críticas de esta edición. Sánchez –que, como se ha dicho, basa su edición en EP– prescinde de la versión de JLE y no confronta el texto con el de OET^1. Es decir, la suya es solo una edición crítica de contenidos, por lo que sus notas críticas no son estrictamente un aparato de variantes. Esta falta de colación entre las dos versiones de las *Odas* nos hace pensar que tal vez pueda haber modificaciones en los restantes trabajos del santanderino y que un cotejo entre ambas podría ofrecernos otros casos de reelaboración de los textos. Finalmente, Sánchez Reyes introduce las variantes de m^4 con la lacónica referencia «Corr. de M. P.», pero no las de los tres mss. autógrafos, mérito que le corresponde a Daniela Aronica.

En cuanto a la edición de esta, estimamos que es una edición extremadamente correcta y son contados los fallos cometidos, como por ejemplo la exclusión del subtítulo, de la dedicatoria y del epígrafe así como del primer verso en italiano; la escritura de *yerbas* en vez de *hierbas* (v. 7), *te educaba*; (v. 56)[20], *Amaranto* en vez de *Amarantos* (v. 132) y *gobernando* en vez de *moderando* (v. 165)[21]. Por lo que a su aparato de variantes se refiere, pese a algunas inexactitudes y olvidos[22], también es en su conjunto fiel y correcto. No obstante, y ya para finalizar, es necesario mencionar que Aronica no res-

[20] En mor de la verdad, hay que señalar que en su n. 88 da cuenta de la corrección que se efectúa en la *Fe de erratas*.

[21] Asimismo, en la datación, escribe con minúscula *Setiembre*, acentúa *imagen* (v. 148); y, por lo que respecta a la puntuación, se producen los siguientes cambios con respecto a OET^1: *horas*, en vez de *horas:* (v. 9), *resuena* en vez de *resuena,* (v. 11), *desierta* en vez de *desierta,* (v. 201), *patria que* en vez de *patria, que* (v. 211); *concitadas*.» en vez de *concitadas*. (v. 240), *deparas;* en vez de *deparas*, (v. 264), *sobrinos* en vez de *sobrinos,* (v. 279) y *presto,* en vez de *presto* (v. 291).

[22] El v. 165 de OET^1 no es «Que el cetro del tirano gobernando,», sino «Que el cetro del tirano moderando,»; en su n. 75 introduce erróneamente en EP (v. 38) la variante *De*. Tampoco son correctas las variantes que registra en las notas 124, 126, 140.

peta el tratamiento espacial pelayano, esto es, los espacios en blanco después de cada tirada de versos, ni siquiera mediante sangría, que, sin embargo, observa en el texto italiano. Los espacios en blanco, al no ser meramente efectos visuales, sino una representación gráfica que aportan un sentido acorde al discurso escrito, unos silencios con una alta función de significado no pueden ser, a nuestro modo de ver, soslayados, como tampoco puede obviarse la nueva disposición espacial que Menéndez Pelayo le otorga a *Los Sepulcros* foscolianos.

LOS SEPULCROS

POEMA ITALIANO DE HUGO FÓSCOLO
A HIPÓLITO PINDEMONTE

———

Deorum manium jura sancta sunto.
(XII TABLAS.)
All'ombra de' cipressi e dentro l'urne...

<¿>Del ciprés a la sombra, en rica urna
Confortada de llanto, es menos duro
El sueño de la muerte? Cuando yazga
Yo de la tumba en el helado seno,
Y no contemple más del sol la lumbre
Dorar las mieses, fecundar la tierra,
Y de hierbas cubrirla y de animales,
Y cuando bellas, de ilusión henchidas,
No dancen ante mí las leves horas;
Ni, dulce amigo, tu cantar escuche
Que en armonía lúgubre resuena;
Ni en mi pecho el amor, ni arda en mi mente ||
El puro aliento de las sacras Musas,
¿Bastará a consolarme yerto mármol
Que mis huesos distinga entre infinitos
Que en la tierra y el mar siembra la muerte?
Es verdad, Pindemonte: aun la Esperanza,
Última Diosa, los sepulcros huye;
Todo, el olvido en su profunda noche
Presto lo oculta, y sin cesar girando
Una fuerza invencible lo trasmuda,
Y el hombre y sus sepulcros colosales,
Y sus últimos restos, y sus nombres,
De la tierra y del cielo borra el tiempo.
¿Mas no vive el mortal, cuando ya muda
Es para él del mundo la armonía,
Si puede alimentar dulces recuerdos
En los pechos amantes? La celeste
Correspondencia de amoroso afecto

Don es a los humanos otorgado:
Por él vivimos con el muerto amigo,
Y él vive con nosotros: la piadosa
Tierra que en su niñez le alimentaba,
Le ofrece en su regazo último asilo,
Y sus cenizas de la lluvia impía
Y del profano pie guarda y defiende;
Su nombre escribe en mármol, y con flores
De árbol amigo su sepulcro cubre,
Sobre él tendiendo bienhechora sombra.
Mas quien afectos no dejó en herencia,
Con triste rostro mirará las tumbas;
Y si su mente lo futuro rasga, ||
Errar verá su espíritu entre el llanto
De la acerba mansión aquerontea,
O levantarse en las augustas alas
Del divino perdón; pero su polvo
Deja a la ortiga del terrón desierto,
Donde ni dama enamorada ruegue,
Ni escuche el pasajero los suspiros
Con que desde el sepulcro hablan los Manes.
Hoy nueva ley aparta los sepulcros
De piadosas miradas, y a los muertos
Hasta el nombre disputa o se le niega.
¡Oh Talía!<, > sin tumba el sacerdote
Yace, que con amor, en pobre asilo,
Te cultivó un laurel; ciñó tus sienes
De preciada corona; tú aplaudías
Con dulce risa el cántico festivo,
Punzante al Sardanápalo lombardo,
Con el mugir, dormido, de sus bueyes,
Que arando las campiñas del Tesino,
Ocio le dan, riquezas y abundancia.
¡Oh bella Musa! ¿Dónde estás? No siento
Pura ambrosía, indicio de tu numen,
Entre las plantas do recuerdo triste
Mi techo maternal. Aquí venías
Tu poeta a escuchar, bajo aquel tilo
Que hoy gime y tiende sus dobladas hojas,
Porque no cubre, ¡oh Diosa!<,> del anciano
La urna con la sombra de sus ramas.
¿Buscas tal vez en túmulos plebeyos
El lugar do descansa la cabeza
Sagrada de Parini? No en sus muros
Sombra le puso, mármol ni inscripciones ||
Milán, la de cantores mutilados
Halagadora: sus cenizas mancha
Tal vez con torpe sangre el homicida

Que purgó en el patíbulo su crimen;
Acaso siente cuál sus huesos roe
Abandonado can que triste aúlla
Y hambriento escarba la olvidada fosa,
Mientras nocturno búho vuelve al nido
Si la luna alumbró el fúnebre campo,
Y en inmundos sollozos se lamenta
Del pálido fulgor que los luceros
Sobre la tumba abandonada vierten.
¡Oh sacra Musa!<,> de la oscura Noche
Por tu poeta la merced implora.
¡Ay del difunto que ni gloria humana
Tras sí dejare ni amoroso llanto!
Flores no nacerán sobre su losa.
Cuando las nupcias, tribunales y aras
Dulcificaron de la humana gente
Las ásperas costumbres, y piadosas
Tornáronlas, los vivos arrancaron
Al aire vago, a las voraces fieras,
Los míseros despojos que Natura
En raudo vuelo, en incesante giro,
Nueva existencia a producir destina.
Monumentos de gloria los sepulcros
Fueron al par que venerandas aras.
Allí los Lares responder solían;
Del oráculo allí la voz oyose,
Y fue temido el juramento horrible
Sobre el paterno polvo pronunciado. ||
Tal religión que con diversos ritos
La virtud patria y la piedad unía,
Fue por largas edades continuada.
No siempre el pavimento recubrieron
De los templos las losas sepulcrales,
Ni el hedor de cadáveres mezclado
Al humo del incienso respirose,
Ni entristecieron la ciudad efigies
De hórridos esqueletos, ni las madres
Despertaban del sueño estremecidas,
Tendiendo el nudo brazo a la cabeza
Del tierno niño que en su seno yace,
Oír pensando de irritada sombra
Largo gemir que el corazón les hiela.
En otra edad, los cedros, los cipreses,
De efluvios puros impregnando el aire,
Hojas tendían en memoria eterna
Sobre la urna, y en corintios vasos
Derramadas las lágrimas votivas,

Una antorcha encendían los amigos,
De la lumbre del sol con una chispa,
Para alumbrar la subterránea noche,
Porque los ojos moribundos buscan
La luz del sol, y el último suspiro
Todos los pechos a su luz exhalan.
Las fuentes, derramando aguas lustrales,
Amarantos regaban y vïolas
En el fúnebre cerco, do si alguno,
A libar leche y a contar sus penas
A los caros finados, se acercaba,
Sentía en torno una fragancia pura
Como las auras del Elíseo prado. ||
Hoy piadosa locura a las doncellas
Britanas hace suburbanos predios
Mucho estimar, donde el amor las lleva
De la perdida madre, do imploraron
Al Genio del lugar por el retorno
Del héroe que rompió vencida nave,
Y de su mástil fabricó su féretro.
Donde duerme el afán de hechos gloriosos
Y el trémulo pavor y la opulencia
Son del vivir político ministros,
Inútil pompa, precursora imagen
Del Orco, son marmóreos monumentos.
Ya el rico, el docto y el patricio vulgo,
Gloria y decoro de la Ausonia tierra,
En sus palacios, entre vil lisonja,
Tiene, aún en vida, excelsa sepultura,
Y en vanos timbres su grandeza asienta.
Ven, dulce muerte, reposado albergue
Do la Fortuna sus venganzas cesa:
Recoja la amistad, no de tesoros
Herencia, mas de canto no humillado
Y libres pensamientos el ejemplo.
A egregios hechos, Pindemonte, excitan
Las urnas de los fuertes: bella y santa
Hacen al peregrino aquella tierra
Que las oculta. Cuando vi el sepulcro
Donde de aquel varón los restos yacen,
Que el cetro del tirano moderando,
Deshoja su laurel, y al pueblo muestra
Con qué lágrimas crece y con qué sangre;
Y el féretro de aquel que nuevo Olimpo ||
Alzó en Roma a los Dioses, y la tumba
Del que vio al sol inmóvil, y a los mundos
Bajo el etéreo pabellón rodando,
Y al Ánglico inmortal mostró la vía

Del antes ignorado firmamento;
Dichosa te llamé, ciudad que baña
Aura vital, y lava el Apenino
Con torrentes lanzados de su cumbre;
Limpidísima luz vierte la luna
En tus collados que la vid decora,
En los cercanos valles que a los cielos
Despiden de mil flores el aroma.
Tú, Florencia, escuchaste la primera
Del desterrado Gibelino el canto,
Y tú los padres diste y el idioma
Al dulce vate, de Caliope labio,
El que al Amor desnudo en Grecia y Roma,
De un velo candidísimo adornando,
Volvió al regazo de la Urania Venus;
Y más felice aún, porque en un templo
Conservas fiel las italianas glorias,
Las únicas quizá; pues de los Alpes
El mal vedado paso y la inconstante
Omnipotencia de la humana suerte
Armas te arrebataron y defensa,
Y aras y patria: esta memoria sola
Nos resta; de aquí brote refulgente
Luz de esperanza a la oprimida Italia,
Y el fuego encienda en generosos pechos.
Alfieri en estas tumbas a inspirarse
Venir solía: con los patrios Dioses
Airado, en torvo ceño, erraba mudo ||
Por la orilla del Arno más desierta,
Con ansioso recelo contemplando
Los montes y los valles, do ninguno
A su anhelar quejoso respondía:
Sobre el mármol dobló la frente austera
Con palidez mortal, mas aún brillaba
La divina esperanza en su semblante.
Hoy yace en esos mármoles: sus huesos
Aún a la voz de patria se estremecen;
Desde el sacro recinto un Numen habla,
Numen de patria, que animó a los Griegos
Contra el Persa invasor, en Salamina,
Y en Maratón, do consagrara Atenas
Trofeos a sus hijos. El piloto
Que surcó desde entonce el mar Eubeo,
Vio centellear en la tiniebla oscura
Fulgor de yelmos y encendidas teas,
Humear ígneo vapor las rojas piras,
Armas brillar cual si la lid tornara,

Y escuchó en el silencio de la noche
Tumulto de falan[g]es por el campo,
Clangor vibrante de torcidas trompas,
Relincho de corceles voladores,
Gemir de moribundos, triste llanto,
Himnos de gloria, y funerales trenos.
¡Feliz tú que el imperio de los vientos
En tus floridos años recorriste,
Y si la antena dirigió el piloto
Tras las islas Egeas, cierto oíste
Del Helesponto resonar la costa
Con los hechos antiguos, y espumosa ||
Y rugiente miraste a la marea
Las armas conducir del fuerte Aquiles
A las playas Reteas, a la tumba
De Áyax de Telamón! Solo la muerte
Dispensa con justicia eterna gloria;
Ni astuto ingenio ni favor de reyes
Al Ítaco falaz aprovecharon:
Las ondas le arrancaron su despojo,
Por los ínferos Dioses concitadas.
Yo en peregrinas tierras fugitivo
Por anhelo de gloria y triste suerte,
Estos nombres evoco; que las Musas,
Del mortal pensamiento animadoras,
Fieles custodios los sepulcros guardan,
Y cuando el tiempo con sus alas frías
Osa tocarlos, las Pimpleas hacen
Alegres con su canto los desiertos,
Y vence poderosa su armonía
De siglos mil las sombras y el olvido.
Por eso hoy en la Tróade contempla
Con asombro y respeto el peregrino
Un lugar por la Ninfa consagrado
Que fue esposa de Jove, y dio la vida
A Dárdano inmortal, de do Asaraco
Y los cincuenta tálamos proceden,
Y Troya, el reino de la Iulia gente.
Oyó Electra el decreto de la Parca
Que del aura vital la transportaba
A los Elíseos coros, y al Tonante
Esta postrer plegaria dirigía:
«Si te agradó mi rostro y mi belleza ||
Y las dulces vigilias a mi lado,
Y algún premio mayor no me deparas,
La muert[a] amada desde el cielo mira
Y haz sagrado el lugar de su sepulcro.»
Rogando así, moría, y el Saturnio

Gimió, doblando la inmortal cabeza,
Y ambrosía vertió sobre la Ninfa,
Y aquella tumba consagró por siempre.
Allí yace Erictonio, y duerme el justo
Ilión; allí venían las Troyanas
Sacrificios a hacer, queriendo en vano
El hado detener de sus maridos;
Allí vino Casandra, cuando el pecho
Ardiendo en sacro fuego, el Dios la hacía
De Pérgamo anunciar los tristes hados,
Y a las sombras cantaba himno amoroso.
Guiando a sus sobrinos, exclamaba
Con profundo suspiro: «Si de Argos,
Do al hijo de Laerte, al de Tideo,
Conduciréis al pasto los corceles,
Tal vez tornar os concediera el hado,
En vano buscaréis la patria vuestra:
Los muros arderán, obra de Febo;
Aún veréis humeantes sus reliquias.
En esta sacra tumba los Penates
Habitarán de Ilión, que en la desdicha
Los Númenes conservan el recuerdo.
¡Oh palmas y cipreses que las nueras
De Príamo plantaron, y que presto
¡Ay!<,> creceréis con lágrimas bañados
De tristes viudas, <¡>proteged mis padres!
Y quien llegare a la espesura sacra ||
Que vuestras ramas formarán creciendo,
Pío se dolerá de nuestros males,
Y tocará con reverencia el ara.
Amparad a mis padres: algún día
Veréis errante a un ciego en vuestros bosques,
Trémulo penetrar en los sepulcros,
Las urnas abrazar e interrogarlas:
Entonces gemirán los hondos antros,
Y narrarán las tumbas el destino
De Ilión, dos veces en el polvo hundida,
Y dos tornada a alzar con nueva gloria,
Sobre las mudas calles opulenta,
Para adornar el último trofeo
Del Pélide fatal. El sacro vate,
Aplacando las sombras con su canto,
Ensalzará a los príncipes argivos
Por cuanto baña el piélago sonante,
Y a ti, Héctor, dará llanto sublime.
Santa será la sangre derramada
Por la patria infeliz, mientras radiante
El sol alumbre la miseria humana».
Santander<,> 4 de Septiembre de 1875.

NOTA AL TEXTO

TÍTULO: M^1: Los sepulcros, poema de Hugo Fóscolo, M^2: Los Sepulcros M^3: Los Sepulcros. subrayado EP: Los Sepulcros. *en versales*.

SUBTÍTULO: M^1: *Tachado:* traducido directamente del italiano. $M^{2,3}$: Poema italiano de Hugo Fóscolo. EP, OET^1: Fóscolo. *en versales* JLE: Ø

DEDICATORIA: $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: Á M^1: H. Pindemonte. $M^{2,3}$: Hipólito Pindemonte. EP, OET^1: Pindemonte. *en versales*.

EPÍGRAFE: $M^{1,2,3}$, EP: Ø JLE: *en redonda.*

PRIMER VERSO ITALIANO: M^1: Ø M^3: l'urne…… EP: l'urne..... M^2, OET^1: l'urne....

1. $M^{1,2,3}$, EP: ¿Del *con sangría* $OET^{1,2}$: Del *sin sangría y en versales y versalitas* $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á **2.** $M^{1,2,3}$, EP: Bañada por el OET^1: Consolada de $M^{1,2,3}$, EP: ménos **4.** $M^{2,3}$: seno **5.** M^1: Ya no veré jamás **6.** $M^{1,2,3}$: tierra *tachado en* M^2 los campos *la corrección en la interlínea.* **7.** $M^{1,2,3}$, EP: yerbas M^3: animales **8.** M^1: Ni vaga imágen de placer futuro $M^{2,3}$: bellas, *tachado en ambos la opción* vagas *la corrección en la interlínea* EP: ilusion $M^{2,3}$: ilusion henchidas OET^1: ilusión futura **9.** M^1: Á mí traerán las fugitivas horas, $M^{2,3}$, EP: No pasen ya mis fugitivas horas, *en* M^3 *sin coma* EP: horas, ||108|| **10.** M^1: escucharé tu canto **11.** $M^{1,2}$, EP, OET^1: resuena, M^3: resuena **12.** M^1: Ni ya el amor inflamará mi espirtu, *subrayado el último sustantivo y apostillado en el margen derecho* pecho M^3: mi *inserto en la interlínea.* **13.** M^1: Ni el puro M^1, M^3: Musas *escrito en el margen derecho de* M^1, *de abajo a arriba*: y tú, Héctor, EP: Musas. m^4: Musas, **14.** M^1: Ha de sobrevivirme, ni una piedra M^2: Bastará $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á **16.** M^1: Muerte. $M^{2,3}$, EP, OET^1: Muerte? *aquí, como en todo el carmen, falta el doble espacio en blanco en* EP *y en* JLE, *que es solo una sangría.* **17.** M^1: Está bien, $M^{2,3}$: *tachadas en ambos* Bien está *la corrección en la interlínea* $M^{1,3}$, EP: áun **18.** OET^2: Ultima EP: diosa, $M^{2,3}$: huye, **19.** $M^{1,3}$, EP: Todo el $M^{1,2}$: Olvido **20.** M^1: Presto *escrito en la interlínea, tachado* luego M^1: y, M^1: girando, **21.** $M^{1,2,3}$, EP: arrebata, **22.** M^1: celebrados $M^{2,3}$: suntüosos *tachado en* M^2, *quizá*, venerados *la corrección en la interlínea* ||1v|| EP: suntüosos, **23.** $M^{1,2,3}$, EP: restos y $M^{1,2,3}$: nombres **24.** M^1: De la Tierra y del Cielo borra el Tiempo! M^2, EP: Tiempo. M^3: Tiempo. ||1v|| **25.** M^2: *tachado el acento en la conjunción.* **26.** M^1: armonia, JLE: armonía, ||364|| **27.** m^4: memorias **30.** M^2, EP: Dón $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á M^1: *tachado* concedido **31.** $M^{1,2,3}$: amigo **33.** $M^{2,3}$, EP: alimentaba **34.** M^2: asilo **36.** $M^{1,2,3}$, EP: pié $M^{2,3}$: defiende, EP: defiende, ||109|| **38.** OET^1: Del JLE: De **39.** EP, JLE: *Cfr. v. 16*. **40.** $M^{2,3}$: *comienzan con sangría* M^1: herencia no dejó de afectos ||1v|| M^3: dejó *tachado luego un bisílabo ilegible.* $M^{2,3}$, EP: herencia **41.** M^1: tumbas *yachada la opción* los sepulcros mira $M^{2,3}$, EP, OET^1: tumbas, **42.** $M^{1,2,3}$, EP: Ø **43.** $M^{1,2,3}$, EP: espíritu desnudo **44.** $M^{1,2,3}$: En las orillas de Aqueronte río *en* M^1 *tachado* río, *el verso va precedido por una cruz* EP: Por las orillas de Aqueronte rio, OET^1: aquerontéa, **45.** $M^{1,2,3}$, EP, OET^1: Ó M^1: *tacha-*

do bajo el ala augusta **46.** M^1: perdon; $M^{2,3}$, EP: perdon, **47.** $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á $M^{1,2,3}$, EP: terron M^2: desierto ||2r|| **48.** $M^{1,2}$: ruegue **49.** M^1: pasagero **50.** M^1: *tachado* hablan los Manes *y corregido por* habla la Muerte. M^2: Mánes. M^3: Manes. ||2r|| **51.** M^1, EP: Ø M^3: Mas nueva ley sustrae hoy los sepulcros, *escrito en la interlínea, tachada la línea* Nombre tan solo aquellos muertos tienen **52.** $M^{1,2}$, EP: Nombre tan sólo aquellos muertos tienen *aunque sin acento el adverbio en los mss.; en* M^1 *tachado al inicio del verso* Yo. M^3: *tachada la línea* Que con piadoso llanto son honrados. $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á **53.** $M^{1,2}$, EP: Que con piadoso llanto son honrados. $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: ó M^3: se lo **54.** $M^{1,2}$, EP: sin $OET^{1,2}$: Sin **55.** M^3: Yace M^1: techo, **56.** $M^{1,2,3}$, EP: consagró un laurel, OET^1: Te educaba un laurel; ciñó tus sienes *tal y como se indica que ha de leerse en la fe de erratas (p. 299), pues aparecía como en* JLE: Te educaba; un laurel ciñó tus sienes *este error se reitera en* UCS, DA, *si bien en su nota Aronica advierte de la corrección.* M^1: siénes **57.** $M^{1,2}$, EP: Con M^3: *tachado* Con *la corrección en la interlínea* $M^{1,3}$: corona: M^1: *tachado* adornabas EP: aplaudias **58.** M^3, EP: En $M^{1,2,3}$: festivo *En* M^1 *tachado* divino **59.** M^1: Lombardo, M^2: lombardo M^3: Lombardo **60.** $M^{1,2,3}$, EP: mugir dormido $M^{1,2,3}$: bueyes **61.** M^1: Que, M^1: *tachada la opción* Ticino, $M^{2,3}$, EP: Tesino **62.** $M^{1,2,3}$: Ócio le dán, JLE: abundancia. ||365|| **63.** $M^{1,3}$: ¡Oh M^2: Oh $M^{1,3}$: Musa, dónde M^2: Musa! dónde EP: ¿dónde **64.** M^1: Númen, $M^{2,3}$: númen EP: núnen, **65.** $M^{1,2,3}$: dó $M^{1,2}$: con llanto miro *tachado en* M^1 me siento *escrito en la interlínea* con llanto M^3: sentado lloro *tachado* con llanto miro *la corrección en la interlínea* EP: sentado lloro ||110|| **66.** $M^{1,2}$: El techo M^1: Tú aquí M^1: maternal; tú aquí M^3, EP: Por mi techo materno. *Tachado en* M^3 El techo maternal. Tú *la corrección en la interlínea; corregida la minúscula del adverbio que sigue.* **67.** $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á M^3: escuchar **68.** M^1: *tachado* cortadas *la corrección en la interlínea* $M^{1,2}$, EP: hojas M^3: hojas; **69.** M^1: Cubre, oh Diosa, la urna del anciano *nótese el anacoluto* M^2: Porque no [*escrito sobre algo ilegible*] cubre, Oh Diosa, M^3: *en la interlínea* Porque no cubre, oh Diosa, del anciano *en la línea, tachado,* cubre, oh Diosa, *prosigue, sin tachar,* la urna del anciano EP: cubre, oh Diosa, OET^1: Diosa!, OET^2: Diosa! del **70.** M^1: Con la tranquila sombra *tachado antes del adjetivo* sombra M^3: *tachada la opción de* M^1*; la corrección en la* interlínea **72.** $M^{1,2,3}$: dó M^3: cabeza *tachado después algo ilegible* M^2: cabeza ||2v|| **74.** M^1: *tachado* epitafio *y corregido en la interlínea.* **75.** $M^{1,3}$, EP: enervados **76.** $M^{1,2}$, EP: Engendradora: *el verso está precedido en* M^1 *por una cruz* M^3: Engendradora. OET^1: Halagadora; **77.** M^3: homicida ||2v|| **78.** $M^{1,3}$: Que espió *en* M^1 *tachado* purgó, cadalso *y* delito *las correcciones en la interlínea* M^1, EP: crímen; $M^{2,3}$: crímen, **80.** $M^{1,3}$: can, M^2 : cán $M^{1,3}$: *tachado* hambriento *corregido en la interlínea en* M^1 y en la línea en M^3 $M^{1,2,3}$: ahulla EP, $OET^{1,2}$: aulla **82.** EP: Miéntras M^1: *tachado* deja el *y corregido el verbo en la interlínea* $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: buho M^1, EP, OET^1: nido, **83.** M^1: *tachada después de la conjunción la variante* aparece M^3: campo **84.** M^1: *tachado* con tristes *y corregido en la interlínea.* **85.** M^1: *tachado* la luz *y*

estrellas *a la preposición le ha añadido la contracción, ha corregido el género del adjetivo y del artículo; en el margen izquierdo, subrayado* fulgor M^3: *tachado* De la pálida luz, que las estrellas | Sobr *y continúa con la lección de* OET^2. **86.** M^1: *tachado* tumba *el género del árticulo y del adjetivo han sido modificados encima y la opción* sepulcro *escrita en la interlínea inferior* ||2r|| **87.** $M^{1,3}$: Por tu poeta la merced implora, EP: de $OET^{1,2}$: De OET^2: obscura **88.** $M^{1,3}$: Oh sacra Musa, de la oscura noche. *Tachado en* M^1 *la opción* pura *y corregido en la interlínea* M^2: Oh sacra Musa! de la oscura noche **89.** M^1: *tachado* ¡Ay! sobre M^2: Ay **90.** M^2: Trás $M^{1,2}$: dejare, *corregido en* M^1 *sobre* dejara M^2: *tachado un adjetivo ilegible y corregido en la interlínea.* **91.** $M^{1,3}$: ¡Flores $M^{1,2,3}$: losa! EP, JLE: *Cfr. v. 16*. **92.** $M^{2,3}$: *el verso inicia con sangría* EP: aras ||111|| **93.** M^1: *tachado* Del humano linage suavizaron *y corregido en el margen derecho y en la interlínea.* **96.** $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á $M^{1,2,3}$, EP: fieras **97.** M^3: despojos, M^2: Natura ||3r|| **98.** $M^{2,3}$: ráudo $M^{1,2}$: giro JLE: giro ||366|| **99.** M^1: *tachado* Destina á producir nueva existencia | Para animar nueva existencia arrastra $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á **100.** M^1: sepulcros, **101.** M^1: áras: M^3: aras: ||3r|| **102.** M^2, EP, OET^1: lares $M^{1,2}$: solían *en* M^1 *tachado en la línea anterior* Allí los Lares venerados EP: solian, M^3: solían, **103.** $M^{1,2}$: Y la voz del M^1: sonaba; M^2: sonaba EP, $OET^{1,2}$: oyóse, **104.** EP, $OET^{1,2}$: fué M^1: *tachado* Temido fuera el juramento horrible *y escrita la corrección en la interlínea* **105.** M^1: En la tumba paterna pronunciado. *Tachada la línea anterior:* Sobre el polvo paterno pronunciado **106.** M^1: religion, $M^{2,3}$, EP: religion **107.** $M^{1,3}$, EP: pátria $M^{1,2,3}$: unía EP: unia, **108.** $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: Fué M^1: conservada *tachada la variante* continuada. *En el margen izquierdo, enmarcado,* siglos *el verso va precedido de una cruz.* **109.** M^1: el pavimento de los templos **110.** M^1: Las sepulcrales losas recubrieron, M^2: templos – M^3: sepulcrales **111.** M^1: *tachado* Ni el hedor de cadáveres mezclado | Al humo del incienso respiróse | Ni el humo del incienso **112.** M^1: *tachado* Al humo del incienso *escrito en la interlínea* Del incienso al aroma $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: respiróse **114.** $M^{1,2}$, EP, ESR: la madre *tachadas en* M^1 *las marcas de plural* M^3: *añadidas las marcas de plural*. **115.** M^1: Despertó del ensueño estremecida, *corregido el verbo sobre* despertaba *y en la interlínea añadido* en- M^2, EP: Despertaba del sueño estremecida, M^3: *corregido el verbo sobre* Despertaran *y añadida la marca de plural*. **116.** $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á M^1: cabéza **117.** M^1: *tachada la opción* pequeñuelo *y escrita la corrección en la interlínea.* **118.** $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: Oir M^1: *tachada la variante* persona muerta **119.** $M^{1,2,3}$, EP: corazon $M^{1,3}$: la hiela. *corregido en* M^1 *sobre* las hie… M^2: la helaba. m^4: le helaba *tachada la* a *del pronombre CD* EP: la helaba. ||112|| OET^1: helaba. **120.** M^2, EP: edad los $M^{1,3}$: cipreses M^2: cipreses ||3v|| **121.** M^2: eflúvios M^3: aire **122.** $M^{1,3}$: Perennes hojas, por memoria *tachado en* M^1 ramas *y realizada la corrección en la interlínea; en* M^3 *con coma al final del verso* EP: tendian **123.** $M^{1,3}$: Tendía en la urna; y en preciosos *tachado en* M^1 Tendían *en la línea y* Vertían *en la interlínea; la segunda preposición en la interlínea; en* M^3 *sin diéresis* M^2: *corre-*

gido el artículo singular sobre el plural. **124.** M^1: *tachado* reciben *la corrección en la interlínea* Vasos vertidas lágrimas votivas: ||4|| M^3: Vasos vertidas **125.** EP: encendian $M^{1,2}$: amigos M^3: amigo **126.** $M^{1,2,3}$, EP: Ø **127.** $M^{2,3}$, EP: noche m^4: noche, **129.** M^3: suspiro ||3v|| **130.** M^1: *tachado* Todos $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á $M^{1,3}$: exhalan; **131.** $M^{1,2,3}$, EP: fuentes $M^{1,2,3}$: lustrales **132.** JLE, Amaranto *como en* UCS *y* DA **133.** $M^{1,2,3}$: dó $M^{1,2,3}$, EP: alguno **134.** $M^{1,2,3}$, EP, OET^1: Á $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á **135.** $M^{1,2,3}$, EP: Á *el verbo esta corregido en* M^1 *sobre algo indescifrable, quizás* sentaba M^2, EP: finados M^2: acercaba **136.** EP: Sentia **138.** $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á M^1: *después de* locura *tachado* suburbanos **139.** M^1: *tachado al inicio del verso* Huertos *también el verbo ha sido corregido, quizás, sobre* hacer $M^{1,2,3}$, EP: prédios **140.** M^1: Caros pagar, *tachado después* dó les conduce M^3: *tachada la opción de* M^1 *la corrección en la interlínea* JLE: estimar **141.** $M^{1,2,3}$: dó $M^{1,3}$: á los Génios **142.** M^1: Suplican del lugar por el retorno M^2: Génio M^3: Suplican el retorno del valiente **143.** M^1: Del padre que perdió la última nave – M^2: nave M^3: Del que rompió la nave triunfadora *corrección en la interlínea por* perdió *y* triunfadora nave *que están tachados*. **144.** M^1: La del pino mejor – rota en la arena. *tachado* barra M^3: Y con su mástil fabricó su tumba. *añadido en la interlínea* M^2: tumba. ||4r|| EP, OET^1: tumba. **145.** $M^{1,3}$: furor *tachado en* M^1 Donde duer | Más dó duerme el afán de ínclitos hecho EP: afan $M^{1,2,3}$, EP: ínclitos hechos, OET^1: ínclitos hechos **146.** M^1: Y la opulencia y el temor dañoso M^2: pavor *escrito en la interlínea; una mancha de tinta impide ver lo escrito, pero posiblemente se trate del mismo sustantivo* M^3: *tachado en la línea precedente* Y la opulencia el temor dan **147.** M^1: ministros; EP: ministros, ||113|| **148.** $M^{1,2,3}$, EP: imágen *en* M^1 *ha sido tachada la marca de plural de este* sustantivo **149.** $M^{1,2,3}$, EP: Orco M^3: monumentos: **150.** M^1: Ya el vulgo rico, el docto y el patricio, *tachado el adverbio, por lo que el artículo comenzaba con mayúscula; rescrito en la interlínea* m^4: *una línea curva por encima de* Ya *une el inicio de los vv. 153-4*. **151.** $M^{1,2}$: del Ausonio reino, EP: Ausónia **152.** M^1: Ø M^2: lisonja M^3: *tachado al inicio del verso* Ya *y corregida la minúscula de la preposición*. **153.** M^1, EP: áun $M^{2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: aun M^1: sepultura: *tachadas las dos líneas precedentes:* En vida aun, la sepultura tiene | En En vida áun, magnífico sepulcro EP: sepultura **154.** M^1: Su gloria son los timbres y blasones. $M^{2,3}$: funda. *El verso está escrito en* M^3 *en la interlínea, corrigiendo* Y en vanos tumbas su grandeza funda | Y funda en vano | Y en vanos timbres su | Y funda en vanos timbres su grandeza. ||4r|| **155.** $M^{2,3}$: Vén, M^1: albergue, **156.** $M^{1,2,3}$: Dó *tachado en* M^1 -nde la muerte *y corregido en la interlínea el sustantivo* JLE: fortuna M^1: cesa; $M^{2,3}$: cesa, **157.** $M^{1,2,3}$, EP: amistad **158.** M^1: mas de libres pensamientos **159.** M^1: Y no humillado canto el noble ejemplo. *Tachada la opción* fuerte *y corregido en la interlínea* EP, JLE: *Cfr. v. 16*. **160.** $M^{1,2}$, EP, OET^1: Á *con sangría en* M^3 M^1: inflaman *tachada la opción* excelsos *y corregido en la interlínea* M^3: escitan *en la interlínea; tachado* inflaman m^4: mueven **161.** M^3: fuertes; **163.** $M^{1,2,3}$, OET^2: ví $M^{1,3}$: Que las recibe. *escrito en* M^1 *en*

la interlínea; tachada toda la línea precedente y el inicio de esta: Que las recibe. Yo lo sei | Donde reposan. M^2, EP, $OET^{1,2}$: ví **164.** $M^{1,2,3}$, EP: varon *en* M^2 *tachada la línea anterior:* En que de aquel varon yacen los restos $M^{1,3}$: yacen los restos, *tachado en* M^1 En que *[en la interlínea]* | Donde yacen los restos de *en* M^3 *escrito en la interlínea, sin coma; tachado en la línea* los restos yacen **165.** $M^{1,2}$: á los tiranos arrancando *En* M^1, *a la derecha*, pag. 113 *que es donde dichos versos se encuentran en* Estudios poéticos ||3r|| M^3: *Escrito en la interlínea* á los tiranos gobernando *y tachada la opción de* $M^{1,2}$. EP: gobernando, **166.** $M^{1,2}$: Deshoja sus laureles, y á los pueblos M^3: *la lección de* $M^{1,2}$ *tachada en la línea; la corrección, excepto el verbo, en la interlínea*. **167.** $M^{1,2}$: Muestra en torrente lágrimas y sangre, *en* M^3 *la lección de* $M^{1,2}$ *tachada en la línea; sin signo de puntuación al final* M^2: sangre ||4v|| EP, OET^1: sangre, **168.** OET^2: aquél M^3: aquel, JLE: Olimpo ||368|| **169.** $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á M^1: Dioses: **170.** $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: vió $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á EP: inmóvil M^1: los mundo **171.** $M^{1,2,3}$, EP: pabellón **172.** $M^{1,2}$: Ø M^3: *añadido el verso en la interlínea* OET^2, M^3: Anglico **173.** $M^{1,2}$: Ø EP: ántes M^3: firmamento *escrito el verso en la interlínea*. **174.** $M^{1,2}$: Dichosa, M^3: ,,Dichosa EP, $OET^{1,2}$: «Dichosa EP: baña ||114|| **175.** M^3: vital **176.** M^1: vertidos $M^{1,2}$, EP: cumbre, **177.** M^1: Limpidisima *corregido sobre* -disa *tachado después de luz* lanza (?) en *y en la interlína una* v. **178.** $M^{1,2,3}$, EP: adorna, M^1: *sigue a este endecasílabo, en la interlínea:* Poblados de olivares y de chozas **179.** M^3: valles, $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á M^1: ciélos **180.** $M^{1,2}$: el incienso de mil flores. M^3: de mil flores el incienso. *escrito en la interlínea; tachada la lección de* $M^{1,3}$ m^4: *tachado el endecasílabo y corregido en el margen superior por:* La fragancia despiden de mil flores **182.** M^1: *tachado al inicio del verso* El $M^{1,2}$: canto M^3: canto, ||4v|| **184.** $M^{1,2}$: al lábio, M^3: Calïope al lábio; **185.** M^1: *tachada la opción* Quien *la corrección en la interlínea* M^1: Grecia, en M^2: Roma **187.** M^2, EP: Uránia $M^{1,3}$: Vénus: M^2, EP: Vénus, OET^1: Venus, **188.** M^1: áun, M^3: aun, **189.** M^1: *tachadas las opciones:* Las italianas glorias recogistes; | El paso de los Alpes mal vedado | Y la inconstancia de la humana suerte, | Armas te arrebataron **190.** $M^{1,2,3}$, EP, OET^1: quizá, **191.** M^3: paso, m^4: voluble **192.** $M^{1,3}$: suerte, **193.** M^1: defensa ||3v|| M^2: defensa **194.** M^1: patria. Esta $M^{2,3}$: pátria: M^2: sola ||5r|| **195.** M^1: resta: **196.** $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á $M^{1,2,3}$, EP: Italia **197.** M^2: *mancha de tinta sobre* encienda *ausentes las comillas de cierre en todos los testimonios*. **198.** M^1: *tachada la línea anterior:* Alfieri en estas tumbas se inspiraba $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á **199.** M^1: solía; $M^{1,2,3}$: pátrios **200.** JLE: mudo ||369|| **201.** M^1: ansioso cuidado *tachada la línea anterior*: Contemplando los .. M^2: desierta EP: desierta ||115|| **202.** M^1: cuidado M^2: *tachada la opción* cuidado *la corrección en la interlínea* **203.** M^1: campos y los cielos, M^3: campos y montes, *este último sustantivo en la interlínea; tachado* los cielos $M^{1,2,3}$: dó **204.** $M^{1,2,3}$, EP, OET^1: Á M^3: respondía. EP: respondia: **205.** M^3: austera ||5r|| **206.** M^2: palidéz M^1: áun M^2: aun **207.** M^1: semblante: M^3: semblante **208.** M^1: duerme **209.** $M^{1,2}$, EP: Áun $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á $M^{1,2,3}$: pátria

$M^{1,3}$: estremecen. **210.** $M^{1,3}$, EP: Númen M^2: númen **211.** $M^{1,2,3}$, EP: Númen M^1: patria, M^2: pátria *tachado* gloria *la corrección en la interlínea* M^3, EP: patria $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á $M^{1,2,3}$: griegos **212.** $M^{1,2,3}$: invasor $M^{1,2,3}$, EP: Salamina **213.** $M^{1,3}$: Maraton, $M^{1,2,3}$: dó $M^{1,2,3}$: Aténas **214.** $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á M^1: *tras este endecasílabo las siete últimas líneas de la hoja contienen tachado:* Que navegando el mar pasa de E mar | Que surcó el proceloso [*en la interlínea, sin tachar,* desde entonces] mar de Eubea, [Eubea, *sin tachar*] Centellas viera que las tinieblas rompen [*sin tachar* Centellas *y en la interlínea, también sin tachar*: por la noche oscura] | Fulgor de yelmos y encendidas teas, [*tachada la opción* troncadas cotas *la corrección en la interlínea*] | *sin tachar:* Humear ígneo pavor las rojas piras | Armas chocar, cual si la lid tornara | Y el nocturno silencio interrumpiéndo ||4r|| *La hoja comienza con las siguientes seis líneas tachadas:* Falanges en tumu | Tumulto de falanges por el campo,|Ronco clamor de bélicas trompetas, | Relinchos de corceles voladores | Gemir de moribundos, triste llanto, | Himnos de gloria y funerales trenos! *En la siguiente línea, en el centro derecha:* El piloto **215.** M^3, EP: entónce M^2: entonces el Egeo, M^3: Eubeo EP, OET^1: Eubéo, **216.** $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: Vió m^4: *aunque tal vez sea involuntario una línea subraya* la *y tacha la primera sílaba del sustantivo.* M^1: *tachado* entre la niebla oscura *la corrección en la interlínea* OET^2: obscura **218.** M^1: *tachada la línea* Igneo vapor de enrojecidas piras *así como la variante escrita en la interlínea:* levantada **219.** $M^{1,2}$: brillar, **220.** M^2: noche ||5v|| **221.** OET^2: falanjes M^1: campo **222.** $M^{1,3}$: guerreras *en la línea tachado en* M^1 Ronco clangor de bélicas trompetas *y en la interlínea,* retorcidas trompas M^1: trompas **223.** M^2: corcéles **224.** M^1: llanto *tachada la opción* llantos, quejas *la corrección en la interlínea.* **225.** $M^{1,3}$: gloria *Cfr. v. 16.* **227.** M^1: recorriste! M^2, EP: recorrieras, **228.** $M^{1,3}$: si el piloto dirigió la antena M^3: antena ||5v|| EP: piloto ||116|| **229.** $M^{1,2}$: Trás EP, OET^1: Egéas, $M^{1,2,3}$, EP, OET^1: oiste *tachado en* M^1 viste *la corrección en la interlínea.* **231.** M^1: *tachado* en las playas *la corrección en la interlínea* M^3: antiguos; m^4: rugiente **232.** $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á M^1: *tachada la línea:* Reteas viste conducir rugiendo ||4v|| m^4: espumosa JLE: marea ||370|| **233.** $M^{2,3}$: Aquíles EP: Aquíles, **234.** $M^{1,2,3}$, EP, OET^1: Á $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á $M^{2,3}$, EP, OET^1: Retéas, **235.** $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: Ayax $M^{1,3}$: Telamon. M^2: Telamón. EP: Telamon! $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: Sólo **236.** M^1: *tachado* Otorga *la corrección en la interlínea* M^1: gloria. M^2: gloria, M^3: gloria: **237.** M^1: Reyes **238.** OET^2: Itaco $M^{2,3}$: faláz $M^{1,3}$: aprovecharon, M^2, EP, OET^1: aprovecharon; **239.** M^1: *tachada la línea* Volvió las armas M^3: olas $M^{2,3}$, EP: despojo **240.** $M^{1,2}$: eternos M^3: ínferos *escrito en la interlínea; tachado en la línea* eternos $M^{1,3}$: incitadas. *Cfr. v. 16.* **241.** M^3: *con sangría* **242.** M^1: gloria, M^3: *tachada la coma después de* gloria $M^{1,2}$, EP: suerte **243.** $M^{2,3}$, EP: evoco, $M^{1,2}$, EP: Musas **244.** M^2: animadoras **245.** $M^{1,2}$, EP, OET^1: custodios, M^3: custódios, **246.** M^1: Tiempo M^2: frías ||6r|| EP: frias **250.** M^1: y el silencio. **251.** OET^2: Troade *en* M^1 *el artículo añadido en la interlínea* M^3: contempla ||6r|| **253.** M^1: sempiter-

no **254.** $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: fué $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: dió **255.** $M^{1,2,3}$, EP, OET^{1}: Á $M^{1,2,3}$: dó M^{1}: Asaraco, $M^{2,3}$, OET^{1}: Asaráco EP: Asaráco ||117|| **256.** $M^{2,3}$, EP: proceden **257.** $M^{1,2,3}$, EP: Julia M^{1}: gente. ||5r|| m^{4}: estirpe Julia. **258.** M^{1}: Parca, **259.** M^{1}: tranportaba **260.** $M^{1,2,3}$, EP, OET^{1}: Á **261.** M^{1}: Esta última plegaria *tachada la línea:* Este ruego postrero m^{4}: *tachado el entero endecasílabo y en el margen derecho igualmente tachado:* Est. *A pie de página rescribe este verso y los dos siguientes*: Esta plegaria dirigió suprema: EP: dirigia: **262.** $M^{1,3}$: ,,Si M^{2}: ''Si M^{3}: belleza, m^{4}: *a pie de página:* "Si mi rostro y belleza y las sabrosas **263.** $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á M^{3}: lado m^{4}: *a pie de página:* Vigilias á mi lado te placieron, **264.** $M^{1,2,3}$, EP: algun $M^{1,2,3}$: destinas, EP: depáras, **265.** $M^{1,2,3}$, EP: muerta $OET^{1,2}$: muerte M^{1}: amiga M^{1}: guarda M^{3}: mira, **266.** $M^{2,3}$: ház $M^{1,2,3}$: sepulcro,,. **267.** M^{1}: así *tachada la línea* Así orando decía $M^{1,2}$: así EP: moria, **268.** M^{2}: cabeza JLE: cabeza, ||371|| **269.** $M^{2,3}$: Ninfa **270.** M^{1}: Y consagró por siempre aquella tumba. **271.** M^{2}, EP, OET^{1}: Erictónio, M^{3}: Erictónio OET^{1}: duerme, **272.** $M^{1,2}$: Ilión: M^{3}: Ilión, EP: venian **273.** $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á M^{1}: *el endecasílabo está precedido por una cruz* M^{2}: vano ||6v|| **274.** $M^{1,3}$: La suerte M^{1}: maridos. M^{2}: maridos, M^{3}: maridos: **275.** M^{3}: pecho ||6v|| **277.** M^{3}: hados **278.** $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á M^{1}: amoroso, **279.** $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á M^{2}, EP: sobrinos M^{1}: exclama *tachada la opción* con suspiros *la corrección en la interlínea*. **280.** M^{1}: profundos suspiros *tachada la línea* Así decía M^{1}: Si M^{2}: ,,Si de Árgos M^{3}: ,,Si de Argos, EP: Árgos **281.** $M^{1,2,3}$: Dó M^{1}: Tideo, al de Laertes $M^{2,3}$, EP: Tideo **282.** EP: Conducireis M^{1}: corceles EP: corceles, ||118|| **283.** M^{1}: cielo **284.** EP: buscareis M^{3}: pátria M^{1}: vuestra ||5v|| M^{2}: vuestra, EP, OET^{1}: vuestra; **285.** M^{1}: Apolo, M^{2}, EP, OET^{1}: Febo, M^{3}: Febo: **286.** M^{1}: ¡Áun M^{2}: Aun EP: Áun vereis M^{1}: reliquias! **287.** M^{2}, EP: Penátes **288.** M^{1}: Ilion, m^{4}: *tachado* desdicha *y corregido en el margen izquierdo por* desgracia **289.** $M^{2,3}$: númenes **292.** M^{1}: ¡Ay creceréis, M^{2}: Ay! creceréis M^{2}: Ay! creceréis, EP, $OET^{1,2}$: ¡Ay! creceréis m^{4}: *tachado* bañados *y corregido en el margen izquierdo por* regados **293.** $M^{1,3}$: viudas *corregido sobre* viudad *en* M^{1}, *en* M^{3} *sobre algo ilegible seguido de coma* $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: proteged M^{2}: padres. M^{3}: padres: **294.** $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á M^{3}: llegáre $M^{1,3}$: sacra, *en la línea anterior de* M^{1} *se lee, sin tachar:* Quien llegare a la espesura **295.** M^{2}: creciendo **296.** $M^{1,2,3}$, EP: males **298.** $M^{1,3}$: Proteged $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á M^{1}: padres. Algun $M^{2,3}$, EP: algun dia **299.** M^{1}, EP: Vereis $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á M^{1}: bosques M^{2}: *por el cambio del letra, más pequeña y apretada, parece ser un añadido posterior* en vuestros bosques, **300.** M^{3}: sepulcros, ||7r|| **301.** M^{3}: abrazar, $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: é $M^{1,3}$: interrogarlas. *Termina la hoja de* M^{1} *con los siguientes versos sin tachar:* Entónces gemirán los hondos antros | Y narrarán las tumbas el destino | De Ilion dos veces en el polvo hundida | Y dos tornada á alzar con gloria nueva | Para adornar el último trofeo | Del Pélide fatal. El sacro vate, |Aplacando las sombras con su canto, | Ensalzará [*tachado* Hará] á los príncipes Argivos | Por cuanto baña el piélago sonante. *Tachado el último endecasílabo de la*

hoja: Y tú, Héctor, tendrás sublime llanto ||6r|| M^2: interrogarlas: ||7r|| **302.** M^1: Los Sepulcros de Fóscolo | Entónces $M^{2,3}$, EP: Entónces M^2 *comienza la hoja con la siguiente anotación subrayada (excepto la preposición):* 2) Los Sepulcros de Fóscolo $M^{1,2}$, EP: antros **304.** $M^{1,2}$: Ilión M^3: Ilion, $M^{1,2,3}$, EP: hundida JLE: hundida, ||372|| **305.** $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á $M^{1,2,3}$, EP: gloria nueva **306.** $M^{1,2,3}$, EP: Ø **308.** $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: Pélide M^1: fatal: M^3: fatal. (1) *en nota a pie de página*: 1) Neoptolemo $M^{1,2}$: vate **309.** $M^{1,2}$: canto **310.** $M^{1,2,3}$, EP, $OET^{1,2}$: á EP: argivos ||119|| **311.** M^1: sonante EP: bana **312.** $M^{1,3}$: Y tú, Héctor, tendrás M^2, EP, $OET^{1,2}$: á EP, OET^2: tí, $M^{1,3}$: sublime, **314.** M^1: infeliz y tus heridas M^3: infeliz; *tachado en la línea* y tus heridas *y corregido en la interlínea; también ha sido corregida la puntuación después de* infeliz *que, quizás, fueran dos puntos* EP: miéntras **315.** M^1: Más que el sol brillarán puro y radiante.,, M^3: humana *tachada la línea anterior, que era la lección de* M^1 M^2: humana.

DATACIÓN: M^1: Santander, 4 de setiembre de 1875 | M. M. P. *[rubricado]* M^2: Santander, 4 de Setiembre de 1875. | M. M. P. *[rubricado]* M^3: Santander, 4 de Setiembre | de 1875. | M. Menéndez y Pelayo *[rubricado]* EP: Santander, 4 de Setiembre de 1875. OET^1: Santander 4 de Setiembre de 1875. OET^2: Santander 4 de Setiembre de 1875.

Angélica Valentinetti Mendi
Universidad de Sevilla

BIBLIOGRAFÍA

Aronica, Daniela. (2006). «Proposta per un'edizione critica dei *Sepolcri* di Ugo Foscolo nella traduzione di Marcelino Menéndez Pelayo: storia e testo». *Crocevia*. 1-2. 85-123.

Estelrich, Juan Luis (Ed.) (1889) *Antología de poetas líricos italianos: traducidos en verso castellano: (1200-1889). Obra recogida, ordenada, anotada y en parte traducida por Juan Luis Estelrich*. Palma de Mallorca. Escuela Tipográfica Provincial.

Fernández Galiano, Manuel. (1969) *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*. Madrid. Sociedad Española de Estudios Clásicos.

Foscolo, Ugo. (1839) *Jacques Ortis*. Alejandro Dumas (Trad.). Paris. Dumont.

(1951) *Prose varie d'arte*. Mario Fubini (Ed.). Firenze. Felice Le Monnier.

(1984) *Últimas cartas de Jacobo Ortis. Los sepulcros* Francisco José Alcántara (Intr.), Ángel González-Blanco y Marcelino Menéndez Pelayo (Trads.) Antonio Prieto (Nn.). Madrid. Planeta. 157-72.

(2009) *Dei Sepolcri. Carme di Ugo Foscolo*. Arnaldo Bruni (Epíl.). Firenze. Polistampa [(1807) Brescia. Nicolò Bettoni].

Frare, Pierantonio. (1999). «Foscolo e Manzoni: rapporti biografici e polemiche testuali». *Rivista di letteratura italiana*. XVII. 1. 29-50.

GAMBARIN, Giovanni. (1962). «Ancora del Foscolo e del Manzoni». *Giornale Storico della Letteratura Italiana*. 139. 425. 71-83.

LONGONI, Franco. (2000). «Alcune note e riflessioni sull'"Ars Commemorandi" foscoliana». *Studi Italiani*. 2. 49-83.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1982-91) *Epistolario*. Ed. M. Revuelta Sañudo. Madrid. Fundación Universitaria Española, 22 vols.

(1878) «Los sepulcros». *Estudios poéticos*. Madrid. Imprenta Central á cargo de V. Saiz. 107-19.

(1879) «Los sepulcros». *Estudios poéticos*. Madrid - Sevilla. Librería de Fernando Fé - Librería de Hijos de Fé. 107-19.

(1883) «Los sepulcros». *Odas, Epístolas y Tragedias*. Madrid. Imprenta de A. Pérez Dubrull. 265-75.

(1889) «Los sepulcros». *Antología de poetas líricos italianos*. Juan Luis Estelrich (Ed.). Palma de Mallorca. Escuela Tipográfica Provincial. 362-72 [reimp.].

(1906) «Los sepulcros». *Odas, Epístolas y Tragedias*. Madrid. Imprenta de la viuda é hijos de M. Tello, Impresor de Cámara de S. M. 265-75.

(1955) «Los sepulcros». *Poesías I. Estudios poéticos*. Enrique Sánchez Reyes (Ed.). Madrid. C.S.I.C. 121-32.

s. f. «Los sepulcros». Ms. autógrafo de Marcelino Menéndez Pelayo. Biblioteca Menéndez Pelayo: sig. D-41 (Poesías t. I, p. 121-132) 1.

s. f. «Los sepulcros». Ms. autógrafo de Marcelino Menéndez Pelayo. Biblioteca Menéndez Pelayo: sig. D-41 (Poesías t. I, p. 121-132) 2.

s. f. «Los sepulcros». Ms. autógrafo de Marcelino Menéndez Pelayo. Biblioteca Menéndez Pelayo: sig. D-41 (Poesías t. I, p. 121-132) 3.

s. f. correcciones autógrafas en un ejemplar de *Estudios poéticos*. Biblioteca Menéndez Pelayo: sig. D-5.

MONNIER, MARC. (1860) *L'Italie est-elle la terra des morts?*. Paris. Librairie de L. Hachette et C^{le} [trad. it.: (1863) *L'Italia è ella la terra dei morti?*. Venezia. Tipografia di P. Naratovich].

MUÑIZ MUÑIZ, María Nieves. (1996). «L'*Antologia de poetas líricos italianos* di Estelrich nell'*Epistolario* di Menéndez Pelayo (Per una storia delle traduzioni della letteratura italiana in Spagna)». *Anuari de Filologia*. XIX. 7. 95-109.

TERZOLI, Maria Antonietta. (2007) *Con l'incantessimo della parola. Foscolo scrittore e critico*. Roma. Edizioni di Storia e Letteratura.

José Manuel Martín Morán
Lo cursi en *El cuarto poder*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXIX, 2013, 153-173

LO CURSI EN *EL CUARTO PODER*

El cuarto poder no ha contado con el favor de la crítica valdesiana. A menudo ha sido considerada una novela malograda en el plano de la estructura narrativa, desde el tajante juicio de Baquero Goyanes (1971: 49), que identificaba en ella dos planos irreconciliables, "centrado como está el uno en lo serio y aun trágico, y orientado el otro hacia lo humorístico y satírico". Los estudios posteriores han insistido con diferente intensidad en la dislocación de planos de la novela; y así, si, por un lado, Gómez-Ferrer (1983: 106) matizaba el análisis de Baquero, señalando algunas convergencias entre los dos planos que los harían menos incompatibles en una arquitectura unitaria; por el otro, Dendle (2005: 69) insistía en los violentos contrastes entre ambos que dificultan la armonización estructural:

> la alternancia entre capítulos cómicos y capítulos trágicos; el contraste entre una relativa armonía social y la disolución de la cohesión ciudadana que sigue al establecimiento de un periódico; el contraste entre la mujer tierna, sensible, abnegada y la mujer frívola, adúltera, traicionera; el contraste entre las costumbres patriarcales de Sarrió y la corrupción de Madrid; el contraste entre los amores burlescos de Pablito con una linda costurera y el amor desesperado y romántico del ingeniero Gonzalo, quien se suicida cuando su esposa le traiciona.

Alborg (1999: 141-164), por su lado, rechaza la idea de los niveles diegéticos irreconciliables y se aplica a demostrar detalladamente su interacción. En el trasfondo de su razonamiento hallamos el repudio del supuesto apriorismo de Palacio Valdés, que le habría llevado a elaborar primero la estructura antitética del relato, con sus simetrías y contrastes, y solo en un segundo momento los personajes; su sensibilidad por la vida palpitante de la provincia, viene a decir Alborg (1999: 156), y su empeño por trasladarla al papel, excluirían de raíz esa posibilidad.

* Recibido: 10 de diciembre de 2012. Aceptado: 31 de octubre de 2013.

En la estela de Gómez-Ferrer y Alborg, he de decir que, a mi modo de ver, tras una primera observación superficial, la contraposición irreconciliable entre los elementos de una unidad binaria, sometida a la prueba del nueve de su integración en la diégesis, parece desdibujarse considerablemente. Sin afrontar por ahora el nivel profundo de la supuesta antítesis entre planos narrativos, reduciendo nuestra visual a la esfera de los personajes, concretamente a las dos hermanas Belinchón, frecuentemente pescadas en la red de oposiciones, no se puede negar que, en efecto, a primera vista parecen corresponder a una antítesis emblemática en la narrativa de Palacio Valdés: Peseux-Richard (1918: 367) y Dendle (2005: 60) las definen "mujer ángel" y "mujer diablo". Claro que, antes de encerrarlas en el cómodo cajón apriorista, habría que puntualizar que las dos hermanas Belinchón forman un binomio muy presente en la novela popular (Dendle, 2005: 60) y en las obras de muchos otros autores del XIX español, como Alarcón, Valera, Pereda o Galdós. Y si nos detenemos un poco más en la pareja fraterna, nos percatamos de que, independientemente de que Ventura y Cecilia correspondan al arquetipo señalado, sus respectivos caracteres se van construyendo en relación con los hechos y en diálogo con los demás personajes; no son personajes monolíticos, ajenos al devenir comunitario, sino que van adaptando sus formas de ser, sentimientos y relaciones a las nuevas circunstancias de la vida; las dos se conducen según modelos sociales de comportamiento en boga, mejor dicho, una de ellas, Ventura, y eso hará de ambas dos elementos clave para la comprensión del diálogo social en la base de la trama.

Si ahora, tras la contemplación a vista de pájaro de los caracteres de dos de los personajes, levantamos la mirada hacia la dimensión estructural del relato, podemos constatar que entre el estrato trágico y el estrato costumbrista y humorístico del relato la fractura geológica es menos pronunciada de lo que cabría pensar, pues las mismas categorías de valoración social que determinan el comportamiento de las Belinchón en el estrato trágico resultan operativas en el estrato costumbrista. Y es que la novela no se reduce a la exposición del conflicto entre las dos hermanas, o entre don Rosendo y sus enemigos del Saloncillo, y sus consecuencias para el entorno familiar y la tertulia de amigos, sino que, al poner en relación la alteración del comportamiento de ciertos personajes con un determinado evento social y someterla después a las consecuencias de la valoración comunitaria, trasciende la dimensión del microcosmos familiar o del círculo de amigos, para extenderse a una esfera más amplia, la de la comunidad toda de Sarrió y sus dinámicas. Por otro lado, no conviene olvidar, a la hora de evaluar la preponderancia de la ilusión de fluencia vital o del tratamiento apriorista de los personajes y la estructura narrativa, que la trama se inspiró en hechos reales –lo sabemos, porque lo cuenta el propio Palacio Valdés en un artículo de *ABC* (1932: 15)- y que algunos personajes están tomados de su experiencia personal (Peseux-Richard, 1918: 366; González López, 2005: 200-202).

En las páginas que siguen, para sustentar lo que acabo de exponer intuitivamente acerca de la evolución de los personajes, trataré de ofrecer una lectura integradora de los dos planos narrativos supuestamente irreconciliables,

mediante la puesta en relación del comportamiento de los personajes con los modelos sociales de referencia, sobre el trasfondo del conflicto entre comunidad y sociedad. Para ello, me permitirán que dedique unos párrafos a la exposición de algunas características de una de esas pautas sociales de referencia: la cursilería.

Teoría y origen de lo cursi

Lo cursi es una categoría de valoración social fundamental para comprender la vida y la cultura de la segunda mitad del siglo XIX. Palabra de difícil traducción en otras lenguas, de origen discutido (Gómez de la Serna, 1934: 231-2; Fernández Almagro, 1951; Tierno Galván, 1952: 88; Solís, 1962: 49), "cursi" era en 1869, cuando entra en el diccionario de la RAE, un neologismo que definía un nuevo vector de las dinámicas sociales: las ínfulas de los nuevos ricos; he aquí la definición de marras:

> La persona que presume de fina y elegante sin serlo. Todo aquello que con apariencia de elegancia o riqueza, es ridículo y de mal gusto.

En realidad, el primero en definir el término –da noticia de ello Ramón Solís (1962: 49)– había sido Adolfo de Castro en el *Diccionario de voces gaditanas* de 1857, y lo había hecho, a mi ver, de modo más preciso:

> Persona que quiere ser elegante sin tener las condiciones necesarias para ello, bien por faltarle medios pecuniarios, bien por carecer de gusto.

El fenómeno surge, en opinión de Tierno Galván (1952: 90-91), en torno a 1840, a raíz de la desamortización de Mendizábal, cuando la media burguesía, tras enriquecerse fácilmente con terrenos adquiridos a bajo precio, quiere instalarse en su nueva posición social y trata de asimilar los gustos y los modos de la aristocracia. Para Francisco Ynduráin (1979: 270-1), la causa de la cursilería ha de buscarse en la caída de las barreras internas de una sociedad dividida en compartimentos estancos, merced al cambio de estatus económico y social de los sectores de la población beneficiados por el auge de la incipiente industria pesada, la textil, la construcción, la bolsa, el comercio y las remesas de dinero de Ultramar.

Tierno Galván completa su visión de lo cursi con algunas observaciones sobre la práctica comunicativa subyacente al concepto. La pretensión burguesa de imitar a la aristocracia recibe una sanción social negativa, que pone de relieve lo ridículo del resultado, a causa, mayormente, de la falta de cultura y gusto en el imitador. Así pues, la dinámica social generadora del concepto apunta a la necesidad de completar la definición de "cursi" con dos semas más: por un lado, su dimensión relacional, por la que un modo de comportarse, una forma de aparecer en sociedad, se trasladan desde el plano estético individual al plano

ético de la apreciación colectiva; por otro lado, la insipiencia del cursi: teniendo en cuenta que en la dinámica de la valoración social siempre se es objeto cursi y no sujeto, es fácil deducir que el cursi no solo no quiera actuar como tal, sino que incluso no llegue a saber que lo está haciendo; dice Tierno Galván (1952: 99): "el cursi lleva su cursilería como los demás la piel, sin notarla".

Cursis valdesianos

En la obra de Palacio Valdés figuran varios personajes que podríamos definir cursis; he aquí un breve catálogo. La ostentación de trajes y del conocimiento de la etiqueta social de algunos *parvenus* de *La espuma* (1890), como Ramoncito Maldonado –pero de él se podría decir que más que un modelo social necesita un modelo a secas–, o incluso del enamorado Raimundo –aunque para él sea el sentimiento, y no el medro, el motor de la imitación formal–, los incluyen dentro de la categoría de los cursis. En otras novelas la caracterización cursi de un personaje no se para en la nota costumbrista, sino que llega a condicionar el desarrollo de la trama entera, como en *El señorito Octavio* (1881), novela en la que la cursilería del protagonista construye una alternativa de desarrollo narrativo, con la posibilidad de sus amores adúlteros con Laura, la condesa de Trevia –injustamente acusada de cursi, a su vez, por sus paisanas–, y con su romántica aunque involuntaria inmolación en lugar del adúltero Pedro. En *Tristán o el pesimismo* (1906), la cursilería de un personaje se convierte en el núcleo activo de un ramal de la trama: la atracción por los salones, los vestidos y la sociedad alto burguesa llevan a la cursi Elena, protagonista de este segundo filón narrativo, al adulterio, como le sucedía dieciocho años antes a la Venturita de *El cuarto poder*, aunque con la variante, en el caso de Elena, del arrepentimiento final.

En relación a *El cuarto poder*, más que la catalogación de las varias formas de caracterización de los personajes en función de su cursilería, o el análisis de los movimientos diegéticos originados por la estética cursi de una dama, me interesa el análisis de las tensiones en las relaciones humanas producidas por la inadecuación social del cursi. Para decirlo prontamente, en *El cuarto poder* la dinámica comunitaria generada por la categoría de lo cursi explica y motiva, a mi ver, la trama entera de la novela, ofreciendo el espectáculo de una nueva forma de identidad social sobre el fondo de los modos de vida patriarcales de la comunidad pre-burguesa.

"Cursi" en *El cuarto poder*

La palabra "cursi" aparece en cuatro ocasiones en el relato: aplicada dos veces por Gonzalo al comportamiento de Venturita, su mujer (181, 235)[1], una

[1] Con los números entre paréntesis me referiré a las páginas correspondientes de la edición de Madrid, Fax, 1946.

por el narrador a los ostentosos indianos recubiertos de joyas cursis (52) y otra por Venturita al mundo en que vive (231). En las cuatro ocurrencias, las respectivas acepciones de la palabra tienen un fondo común: elemento ostentoso y ridículo que suscita el rechazo del hablante. En el caso de las joyas de los indianos, el término se les aplica por sinécdoque, para significar mediante una cualidad del objeto la actitud social del portador. En el caso de la apreciación subjetiva de Venturita, un cursi reconocido tilda de cursis a los demás, porque es incapaz de verse a sí mismo, con la insipiencia propia de su condición de la que habla Tierno Galván (1952: 99). Pero hay en la novela otros personajes y otras situaciones en las que, sin que aparezca el calificativo, se puede reconocer la dinámica de la comunicación cursi. A continuación les propongo un paseo por la galería donde esos personajes se han acomodado.

Doña Paula

La familia protagonista de *El cuarto poder* es tenida por cursi por la mayor parte de los habitantes de Sarrió. Solo se salvan de la descalificación comunitaria dos de las tres víctimas de la tormenta de sentimientos que terminará aniquilando al núcleo familiar: Gonzalo y Cecilia; la tercera, doña Paula, fue considerada cursi por sus compaisanos en los primeros tiempos de su ascenso social, pero no en el final de su vida, cuando, en un clamoroso acto de contrición, se arrepentirá de sus pecados de leso decoro comunitario y pagará con la vida su oposición a la presunción desprejuiciada de su hija. Pero no adelantemos acontecimientos y situémonos en el comienzo del relato, cuando entramos en conocimiento de la familia Belinchón, gracias a un alarde de cursilería de doña Paula. En el teatro municipal, una noche de estreno, se verifica un momento de estupor generalizado en el público, como reacción al triunfal ingreso de doña Paula envuelta en un abrigo de terciopelo y pieles:

> Pero ¿por qué se despierta tal y tan prolongado rumor en el teatro a su aparición? La buena señora [doña Paula], al escucharlo, queda temblorosa y confusa, no acierta a desembarazarse del abrigo, y su hija Cecilia se ve obligada a quitárselo. (7)

Acto seguido, el narrador, implacable en su ironía, expone la evolución de las relaciones entre la señora Belinchón y su público según la prenda del momento: el primer periodo "comprende desde el matrimonio hasta la mantilla de velo"; el segundo, "desde la mantilla de velo hasta los guantes"; el tercero termina en el vestido de seda; y el cuarto con el sombrero (7-8). La reacción de las comadres no le ahorra a la buena señora ni siquiera el improperio semidirecto:

> Las mujeres del pueblo se santiguaban al verla pasar y pronunciaban comentarios en alta voz para que los oyese la interesada.
> –¡Mujer, mira por tu vida a la Serena qué gabarra lleva sobre la cabeza!

> Porque hay que advertir que a la madre de doña Paula la llamaban la Serena, y a la abuela y a la bisabuela también.
> Excusado es añadir que desde que la cigarrera subió a la categoría de señora, ni por casualidad la dieron ya su nombre propio. (8)

La secuencia podemos imaginarla siempre igual a sí misma: doña Paula se cubre con un nuevo símbolo de estatus, lo exhibe en público y recibe con azoramiento la reprobación de la comunidad sarriense. Para ella, su actitud la eleva socialmente; para la comunidad, la condena al ridículo de la ostentación de una jerarquía que no le corresponde, ni por su origen, ni por su preparación profesional, ni por su gusto. Tenemos aquí en la valoración social, filtrada por el narrador, los elementos clave de la comunicación cursi: 1) ascenso social de cigarrera a señora; 2) ostentación del mismo mediante una prenda que imita la estética de la clase superior; 3) rechazo por parte de la clase de origen; 4) por considerar de mal gusto el acto y la prenda. El azoramiento de la señora Belinchón nace de la percepción de los tres primeros elementos –es la reacción subjetiva a la objetiva hostilidad de sus pares- y sólo de ellos, pues, si percibiera el cuarto, tal vez no seguiría poniéndose esos sombreritos que parecen "gabarras". Esta imposibilidad de percibir una dimensión estética detrás de la actitud ética del pueblo que condena el desclasamiento social voluntario es la que hace a doña Paula insipiente de su condición de cursi.

Dinámica de comunidad en lo cursi

Hay aún otro dato interesante en la cita apenas comentada: la reasignación del mote matrilineal "la Serena" que devuelve a su humilde origen a la señora encumbrada. La negación del nombre propio (Paula) entraña la anulación del individuo; la negación del nombre familiar adquirido en el matrimonio (Belinchón) equivale a la negación del papel social. El apodo iguala a doña Paula con su madre, su abuela y su bisabuela, la rebaja a su condición de eslabón en la cadena reproductiva femenina y la encierra en el lugar comunitario que ocupa su familia desde tiempo inmemorial. La ansiada elevación hacia formas superiores de participación en la vida social, identificables con el porte, el vestido, la etiqueta, el palco del teatro, etc., todo aquello, en suma, que hace de doña Paula un elemento de una estructura social superior, estatal, capaz de otorgar una función diferente, una personalidad, a cada individuo, queda anulado de golpe con la vinculación a una vida de comunidad, una comunión de intereses, un lugar y una historia compartida. Sobre esto volveré más adelante cuando me detenga en los conceptos de comunidad y sociedad.

Las marujas de Sarrió reaccionan contra lo que consideran un ataque a la identidad comunitaria, por parte de uno de sus miembros más antiguos. Tierno Galván (1952: 98) nos ayuda a comprender los motivos profundos de su reacción:

> El cursi provoca en el espectador la rebelión de la ironía, porque descubre el fondo común del que ambos participan: la flaqueza escondida en el seno de la clase media. En general, en cuanto lo cursi es un defecto, una caída, incita a la actitud irónica, desvelando la posibilidad de que el propio espectador incida en ella.

Doña Paula, al imitar el modelo alto burgués en su modo de vestir, hace propio el deseo de ser del burgués de clase alta, con lo que se coloca fuera de los límites de su grupo. El sujeto que evalúa la cursilería del objeto, al marcar su desplazamiento hacia una estética desviante, toma conciencia de su propia pertenencia a una comunidad, del vínculo frágil que lo une al cursi y del hecho de que la comunidad comienza a resquebrajarse. La etiqueta cursi señala, de algún modo, la responsabilidad del objeto en la ruptura de ese equilibrio. Doña Paula parece consciente de sus culpas, cuando demuestra comprender e incluso justificar el rechazo de sus paisanas (8-9), pero no se puede eximir de seguir reafirmando su jerarquía social con su vestimenta; esa lucha sorda entre su deber y el parecer ajeno la ha envejecido prematuramente:

> Cada vez que la buena doña Paula aparecía en público con el abominable sombrero en la cabeza o con cualquiera otra prenda propia de su alta jerarquía, era saludada siempre con un murmullo de reprobación. Y lo original del caso estaba en que ella no protestaba ni en público ni en secreto, ni aún en lo sagrado de la conciencia, contra este proceder malévolo de su pueblo natal. Juzgábalo natural y lógico. No se le ocurría pensar que pudiera ser de otro modo. Sus ideas sociológicas no le aconsejaban todavía rebelarse contra el fallo de la opinión pública. Creía de buena fe que al ponerse los guantes o el abrigo de pieles o el sombrero, cometía un acto reprobado por las leyes divinas y humanas. Los murmullos, las miradas burlonas, eran el castigo necesario de esta infracción. De aquí sus temores y congojas cada vez que iba a presentarse en el teatro o en el paseo, y el rubor que la acometía. (8-9)

En el final de su vida, como señalaba más arriba, doña Paula hace acto de contrición de sus pecados de cursilería y se encara abiertamente con el duque de Tornos, al que unos días antes había reverenciado obsequiosamente. Y eso que, en cierto sentido, el duque representa la encarnación del modelo al que ella tendía de joven, sin contar con que el aristócrata había actuado como catalizador del ascenso social de los Belinchón, pues con sus buenos oficios había obtenido la gran cruz de Isabel la Católica para don Rosendo. Pero, en la tesitura de defender a la familia de la deshonrosa amenaza del adulterio, es decir, ante la perspectiva de asistir a la exclusión de la familia de la vida colectiva, recurre a los valores de la comunidad, se reconoce como miembro de ella, asumiendo de nuevo el apodo de la Serena y renunciando de una vez a los sueños cursis de integración en la clase superior:

> –¿Cómo puede nadie figurarse que yo no me encuentre satisfecha teniendo en mi casa a una persona tan elevada, yo que soy una pobre mujer del pueblo, hija de un marinero, nieta de un sereno, a quien toda la villa llama la Serena, como llamaron a mi madre y a mi abuela?... Verdad que si hubiera sido hace algunos años, estaría más orgullosa... Los desengaños, las tristezas, van labrando la soberbia... Pero de todos modos estoy muy contenta, y sólo el temor a los grandes disgustos que pueden venir a mis hijos, me ha obligado a dar este paso... que usted me perdonará... (245)

Venturita

Otro derrotero seguirá Venturita, la hija de doña Paula, cursi empecinada e irredenta hasta el final. Cursi ha sido antes y cursi seguirá siendo después del matrimonio, en Sarrió y en Madrid, de viaje de novios, en casa y fuera de casa. La cursilería de Ventura resalta aún más en comparación con los modos y la figura de su hermana Cecilia. Las cartas que escribe a Gonzalo, desde la elección del papel, al perfume, al contenido, representan la antítesis cursi de las de Cecilia, tan comedidas en todo (107). Lo mismo vale decir para las habitaciones de las dos hermanas: la de Cecilia es sobria; la de Venturita, el triunfo de los objetos y de la ornamentación cargada, con esa condescendencia para con el gusto y los productos de la industria que ya Silvela y Liniers relacionaban en La filocalia (Silvela y Liniers, 1868: 22) con lo cursi:

> La facilidad de los medios de buscar o producir belleza, ha hecho creer a todo el mundo que no había sino echar mano de cualquiera para lograrlo, y de aquí lo cursi.

Y luego, en el *Reglamento instructivo para la constitución del Club de los Filócalos*, exigían como condición para entrar en él que el aspirante hubiera cumplido al menos un acto heroico en defensa de la belleza y en contra de la cursilería, y sugerían algunos ejemplos, entre ellos el siguiente:

> Haber rechazado una herencia de más de 600.000 escudos, por envolver como condición precisa la de conservar y reparar una caja de música, un reloj de movimiento o cualquiera otro de los muchos atentados que ha producido la industria, en daño y odio de las artes bellas. (30)

Venturita ha amueblado su habitación como si fuera una proyección de su propia persona, renunciando al valor de uso de las cosas y convirtiéndolas en un símbolo de estatus, que es el modo en que, según Benjamin (1939: 133), los burgueses de finales del XIX concebían su relación con los objetos que adornaban los interiores de sus casas. En ese fetichismo de las cosas, en la inversión sentimental de la persona en la cosa, veía Gómez de la Serna (1934) la clave de la cursilería:

> Viene lo cursi del momento en que el hombre civil y aposentado se encuentra más consigo mismo y con sus seres amados y quiere hacer un microcosmo de su casa para cobijar en ella los tormentos íntimos y la felicidad. (229)
> El snob es vanidoso, el cursi sólo está embriagado de vivir en los adornos que adora. (233)

Los modos cursis de Venturita se acentuarán aún más en su viaje de novios a Madrid:

> De aquellos tres meses en Madrid, le había quedado una visión poética, un recuerdo confuso de sus placeres, y cierto prurito de imitar con los pobres medios de que disponía en la villa a las damas encopetadas de la corte, cuyas costumbres sólo conocía de oídas. Así, por ejemplo, cuando salía de casa, que era pocas veces, solía hacerlo en carruaje, sobre todo si iba al teatro. La costumbre de que el coche viniera a esperarles al concluirse la función, había causado en Sarrió alguna sorpresa y no pocas murmuraciones. (180)

Venturita, en contacto con el duque de Tornos, vive un proceso de acendramiento de su finura y elegancia, que constriñe a los murmuradores a reconsiderar su actitud para con ella. Su momento de gloria llega con la gran cruz de Isabel la Católica, recompensa del duque a la familia en pago de sus favores -los de la chica-. Es entonces cuando el pueblo descubre las dotes aristocráticas de Ventura, sin parar mientes en su cursilería. Compárese entre el antes y el después del gran momento; éste es el antes:

> Venturita salió, con este motivo, de su letargo sombrío. Habíase realizado uno de los sueños que más acariciaba. Tomó parte en la alegría y triunfo de su padre, y empezó a dejarse ver algunos días en la villa, siempre en carruaje, por supuesto. Creció su orgullo y aquella languidez señorial, imponente, que hacía morir de envidia y de rabia a las señoras y señoritas de la villa, quienes se vengaban de su desprecio llamándola, en sus horas de murmuración, «la princesa del Bacalao». (252)

Y éste, el después:

> La muerte de su madre, a quien todo el mundo había conocido en Sarrió artesana, «con pañuelo atado atrás», como allí se decía, contribuyó tanto como la gran cruz de su padre a elevar el nivel social de la familia, a aristocratizarla, por decirlo así. Ventura, con su desdeñoso porte, con sus riquísimos vestidos, con la frialdad despreciativa con que trataba a sus conocidas, vengaba lindamente a aquella pobre mujer, a quien las señoras de Sarrió tanto habían hecho sufrir en vida. (252)
> Todos convenían en que por su belleza y elegancia, por sus modales distinguidos, se apartaba mucho de las demás jóvenes del pueblo, y haría lucido papel en los salones más aristocráticos. También Venturita había

> convenido en ello hacía mucho tiempo. La idea de irse a vivir a Madrid, trabajaba con ahínco en su mente. (256)

Nótese que, para el narrador, la cancelación del marbete despectivo "cursi" y la aristocratización de los Belinchón, y por consiguiente de Ventura, son consecuencia directa de la concesión de la medalla y de la muerte de doña Paula, el elemento familiar que arraigaba a la familia, mal que le pesara, en el pueblo, los orígenes humildes y la comunidad. En realidad, ya para entonces ella mantenía en secreto el motivo de su conversión de cursi en casi aristócrata. Su mímesis del deseo del otro se había convertido en deseo del cuerpo del otro, cuando el admirado duque había vuelto sus ojos hacia ella y la había hecho objeto, a su vez, de sus consideraciones. Venturita deja de ver a través de su mediador el objeto del deseo hacia el que éste tiende, el refinamiento de la vida, y lo convierte en objeto mismo de su deseo. Este es el riesgo que entraña la elección de un modelo de comportamiento con quien se puede interactuar, la mediación interna del deseo –concepto acuñado por Girard (1961) y aplicado por Moreno Hernández (1995: 10) al fenómeno de la cursilería-. El mérito, o demérito, no es de la ambiciosa señorita; han sido las hábiles artes del seductor curtido en mil conquistas que es el duque de Tornos las que han operado la alquimia. Fue primero su figura displicente y su altivez de trato, luego las pequeñas atenciones y los cumplidos, y por último la inversión de los valores morales de la doncella:

> Ventura quedó aterrada. Sabía vagamente los motivos de rencor que el Duque tenía contra su esposa; pero no creía posible que un marido pudiese hablar de aquel modo de su mujer en ninguna circunstancia. No obstante, se hallaba tan fascinada por la grandeza del personaje, que pronto vino a figurarse que aquellas formas, aquel cinismo, eran la expresión de la moda y el «buen tono». Luego vinieron las anécdotas picantes. El Duque contaba con su voz cascada y aquella sonrisa de hastío y superioridad que no se le caía de los labios casi nunca, multitud de aventuras galantes, devaneos y obscenidades que hacía pasar, diciendo previamente:—«Usted ya está casada y se le pueden contar ciertas cosas.» […] El duque de Tornos, sin propósito de ello, sólo por el placer de dar rienda suelta a su lengua de hombre gastado y herido, corrompió más en pocos días el alma de la joven esposa que todas cuantas novelas había leído. Al fin y al cabo lo que las novelas decían, era mentira, mientras que las anécdotas del Duque acababan de efectuarse, los personajes que en ellas habían intervenido vivían y eran conocidos de todo el mundo. En fin, todo aquello estaba sangrando, como se dice vulgarmente. (231)

La inclusión en el mundo de las fascinantes formas aristocráticas de la depravación moral reestructura el carácter de Ventura y la prepara para el adulterio –recordemos con Alborg (1999: 429) que para don Armando las acciones de los personajes debían derivar de su carácter–. La maldad de Ven-

tura, su carácter diabólico, del que hablan Peseux-Richard (1918: 367) y Dendle (2005: 59), parecen pues consecuencia directa de su cursilería. Teniendo en cuenta que a partir de esta inversión de valores se desencadenará el enredo del adulterio, con duelo y suicidio finales, habrá que convenir que la cursilería se halla en el núcleo mismo de la trama, como motor principal de ella.

Valentina, la cursi imposible

La imagen especular de Venturita, en un nivel social inferior, es Valentina, la bordadora. Las dos han sido fascinadas por el alcance simbólico de las formas y los comportamientos de un representante de la clase superior; en el caso de Valentina el mediador de su deseo es Pablito Belinchón, el hermano de Venturita. A diferencia de la señorita, la artesana no imita los modos de su mediador, bien que considere, como todas las de su gremio, que por la vía del amor se podría escalar la montaña social:

> De los señoritos no se saca más que parola, tiempo perdido y a veces la desgracia para toda la vida... tocante a eso, Sarrió está perdido. Apenas hay muchacha que se deje acompañar de uno de su igual. El mozo ha de traer, por lo menos, corbata y hongo, y ha de fumar en boquilla..., aunque no tenga plato en que comer. Ninguna se oculta ya para ir al oscurecer acompañada de algún señorito, y a la vuelta de las romerías da grima verlas venir colgadas del brazo de ellos cantando a la alta la lleva... ¡Pobrecillas! No sabéis lo que os espera. (74- 75)

No imitan, pues, las artesanas la elegancia de sus gallos señoritos; se les ofrecen sin afeites y eso nos impide calificarlas de cursis. Se confirma aquí la visión del fenómeno de Fernández Almagro (1951) y Tierno Galván (1952: 94), para quienes las dos clases sociales extremas (el proletariado y la aristocracia) están excluidas de la pulsión cursi; en cambio, Noël Valis (2002: 32), mantiene la tesis contraria para el periodo que inicia con el siglo XX. Los cursis, si alguien ha de serlo aquí, serían ellos, Pablito y sus amigos, si no fuera que, en su caso, no parece haber un intento de asimilación de la cultura superior, sino simplemente una exhibición de su finura y sus modales; se comportan, en una palabra, como los dandis, según la definición del fenómeno de Carlos Moreno Hernández en *Literatura y cursilería* (2009: 48). La diferencia entre la cursi y el dandi es que, si aquélla aspira a imitar el ejemplo de los aristócratas, éste se dirige a sus iguales o a los inferiores a él, para tratar de deslumbrarlos con sus vestidos y maneras, haciendo de su vida un espectáculo.

Valentina, como Venturita, vive la tensión de las relaciones con sus iguales, pero, a diferencia de ella, llegado un cierto punto, termina por extender esa tensión a sus relaciones con el mediador del nivel superior. El mediador del deseo, para una como para otra, es vehículo y obstáculo del mismo; vehículo, porque a través de él se podría alcanzar el reajuste social, que Venturi-

ta persigue con acción transitiva y Valentina sólo por pasiva; y obstáculo, porque a medida que fueran consiguiendo la perfecta mímesis, iría desapareciendo el modelo y con él la posibilidad de alcanzar la meta.

Don Rosendo

El padre de Ventura, el comerciante de bacalao Rosendo Belinchón, participa del entusiasmo de su hija por la visita del duque y la utiliza para darse relumbrón en Sarrió, y obtener un prestigio social y unas prebendas de las que probablemente no sería merecedor. Su actitud hacia el dignitario se sitúa en las antípodas de la de su otra hija Cecilia y su yerno Gonzalo, y se distancia notablemente de la acogida con reservas –podríamos decir- de doña Paula. El virus de la cursilería parece haber contagiado también al prohombre de Sarrió; por otro lado, son sus propios compañeros de tertulia quienes le achacan haber transmitido con su educación esas tendencias a Ventura:

> Los amigos de Belinchón andaban mustios. No faltaban entre ellos, sin embargo, quienes creían que le estaba bien empleado a don Rosendo, por haber criado con tal mimo a su hija menor, y haberla consentido tomar aquellas ínfulas y aires de princesa. (283)

Don Rosendo ha levantado a las afueras de Sarrió una casa que es el templo de la cursilería: planta arquitectónica "chinesca", salones persas, jardín con flora y fauna importadas (140-1); el afán de distinción, ostentando un modelo exótico, y el rechazo del pueblo, que dice que aquello parece un cementerio, podrían avalar la especie de que, en efecto, se trata de una cursilería.

Pero la cursilería de don Rosendo no se manifiesta tanto en el ámbito de la materialidad de la existencia como en el del pensamiento. El comerciante filántropo no acepta que la vida pública en la villa revele el provincianismo de sus habitantes y trata de importar la elevación cultural y política de otras latitudes con la creación de un periódico. La realización de su empeño determinará la división de la comunidad sarriense en dos grandes grupos, identificados con los dos grandes partidos nacionales, pero escindidos en el terreno municipal por envidias y banderías personales. Por este perfil podría parecer poco evidente la cursilería del personaje; para mí, sin embargo, resulta igualmente clara. He aquí los particulares en que la vislumbro: como Venturita, también don Rosendo tiene un modelo de comportamiento: el de la alta región intelectual de los creadores de la opinión pública; los debates ideológicos de los periódicos de gran tirada lo fascinan. Inicialmente se propone, pues, imitar a su modelo con la escritura de algunas cartas al diario de Lancia, que el narrador transcribe, subrayando la desproporción entre el fondo y la forma, un tanto pomposa; es decir, el narrador, al subrayar la inadecuación de los medios usados por don Rosendo para expresar sus ambiciones, se comporta como el público del teatro que rumorea a la llegada de doña Paula.

Los motivos de la empresa modernizadora del salvador de Sarrió parecen claros para los contertulios del Camarote:

> Decían ¡oh, mengua! que sólo el afán «de verse en letras de molde» había impulsado a aquellos beneméritos ciudadanos a encender la antorcha del progreso en Sarrió. […] En cuanto al fundador y promovedor de aquella empresa, don Rosendo, decían que toda la vida había sido un badulaque, un necio que se creía escritor, sin entender de otra cosa que del alza y baja del bacalao... (145)

La valoración social de los actos de don Rosendo por parte de Gabino Maza y compañía, con ridículo y rechazo final incluido, corresponde perfectamente con la dinámica de lo cursi. Y en efecto, cuando el director de *El faro de Sarrió* sienta cátedra con sus artículos de fondo sobre uno de los problemas de la villa, o sobre los grandes temas nacionales, no recurre al costal de su cultura, sino que, no hallando en éste harina para su pan, echa mano de una muy oportuna enciclopedia en quince tomos que se ha agenciado con notable dispendio de su peculio. Su cultura, como la habitación de Ventura, está amueblada con productos de la industria de dudoso gusto. No dudarían, en cambio, sus paisanos en calificarlo de pedante y, tal vez, también de cursi, si hubieran leído en *La Filocalia de Silvela y Liniers* (1868: 26) esta definición: "el pedantismo es la *cursería* [sic] de la inteligencia".

De su modelo quiere imitar también don Rosendo la afición a los duelos, por lo que trae de Francia a un maestro de esgrima, para poder afrontar en el campo del honor las consecuencias de las polémicas del campo de las letras. Hay que decir que, a pesar de sus muchos esfuerzos y del inicial contagio a sus allegados, el ilustre director de *El faro de Sarrió* no conseguirá implantar del todo la usanza foránea en una población acostumbrada a dirimir sus diferencias a garrotazos y en la que, por otro lado, hacía tiempo que ninguna cuestión de envergadura venía a turbar la tranquilidad de su vida cotidiana:

> El pasmo de los vecinos era indescriptible. A ninguno le cabía en la cabeza que una persona, entrada ya en años, con hijos casados, fuese a darse de sablazos con otra por cuestión de un ramal de carretera. (153)

La reacción de rechazo de la gente ante el primer duelo protagonizado por don Rosendo subraya justamente la desproporción entre el efecto que se quiere producir y la realidad en la que tal efecto se inserta; la repulsa inicial de los sarrienses se ve confirmada por los comentarios burlones acerca del evento, en el que, según las malas lenguas, don Rosendo dio unos portentosos saltos hacia atrás para escapar a las estocadas enemigas:

> Al cabo de algunos días una gran parte de [los] habitantes de [Sarrió] sonreía irónicamente al oir hablar del famoso lance de honor. (153)

En la repulsa inicial y en las sonrisas burlonas finales se halla la valoración social de un hecho cursi.

Comunidad y sociedad en Sarrió

Don Rosendo carga con la grave responsabilidad de haber destruido la comunidad de Sarrió con su intento de introducir en ella las formas de vida típicas de la sociedad. Tomo los conceptos de comunidad y sociedad de la teoría de Tönnies (1887), uno de los padres de la sociología moderna, para quien la comunidad ("Gemeinschaft") es el primer modelo de asociación humana, característico de las agrupaciones preindustriales, en las que los individuos se unen en defensa de intereses y bienes comunes, con un fuerte sentido de pertenencia e identidad por oposición a las comunidades vecinas. La comunidad se basa en la voluntad esencial (Tönnies, 1887: 192-7; Agramonte, 1945), es decir, en la pasión, el deseo, la fe, que hace que cada uno de los individuos se sienta responsable de los demás y de la comunidad en general. La sociedad ("Gesellschaft"), en cambio, en la teoría de Tönnies, representa el modelo de las agrupaciones urbanas industriales, en las que los individuos se unen siguiendo el modelo de las relaciones comerciales, sobre la base de contratos, a partir del interés individual y la propiedad privada, siguiendo los dictados de la voluntad arbitraria, es decir, la capacidad racional, el cálculo y la evaluación crítica (Villacañas, 1996).

Trasladados estos conceptos a la trama de *El cuarto poder*, la etiqueta de comunidad parecería definir el tipo de asociación de Sarrió anterior a la llegada de la prensa. Sarrió, en efecto, disfruta de una perfecta armonía social, que redunda en una rica vida comunitaria, con toda una serie de variados ritos colectivos, como las romerías o las funciones teatrales, gracias al carisma de don Mateo, su promotor cultural. Se diría que, a pesar de la división en clases que no deja de reflejarse en la distribución de los espacios en el teatro, los habitantes de Sarrió están unidos en una especie de comunión mística –una de las definiciones de "comunidad" de Tönnies (1887: 58)-; en esa dirección apunta la bucólica narración de la romería (210-1) o la frecuente fusión de pareceres en una sola voz, a modo de coro griego –a pesar de que Palacio Valdés rechazara, en teoría, la práctica del personaje colectivo (Gómez-Ferrer, 2005: 143)-, que encontramos en el recibimiento otorgado por el elemento masculino sarriense a la nave Bella Paula (27), o en la comprensión femenina colectiva de los sentimientos de Gonzalo por Cecilia, antes aún de que él mismo se aperciba (41), etc. Este idilio comunitario segrega a Sarrió de la sociedad estatal; los jóvenes sarrienses renuncian voluntariamente a los empleos estatales y estudian en Bélgica o Inglaterra:

> La razón de esto era que Sarrió siempre había sido una villa comercial donde cada uno podía ganarse la subsistencia sin recurrir a los empleos

> del Estado. La mayoría de los jóvenes, después de haber pasado dos o tres años en algún colegio de Inglaterra o Bélgica, se empleaban en los escritorios de sus padres y eran sus sucesores en ellos. (52)

El desinterés por las dinámicas sociales inherentes al juego político estatal contribuye a reforzar la identidad comunitaria de la villa:

> Sarrió, hay que confesarlo de una vez, era una población dormida para todas las grandes manifestaciones del espíritu, para todas las luchas regeneradoras de la sociedad contemporánea. Nadie estudiaba los altos problemas de la política. Las terribles batallas que los diversos bandos libran en otras partes para conseguir la victoria y el poder no apasionaban en modo alguno los ánimos. En una palabra: en Sarrió, el año de gracia de 1860, no existía la vida pública. Se comía, se dormía, se trabajaba, se bailaba, se jugaba, se pagaba la contribución; pero todo de un modo absolutamente privado. (52)

El gobierno de los destinos de la comunidad está en manos de una especie de consejo de ancianos, o mejor, notables de la villa, que se reúne en el Saloncillo. Entre ellos figuran, perfectamente incluidos en el espíritu unitario de la comunidad, algunos personajes de ánimo malévolo, inmediatamente identificados por el narrador, no sin cierta dosis de apriorismo (otra de las prácticas narrativas que, en teoría, rechaza don Armando). El idilio asociativo es tal, que hasta los malos son buenos; un suceso viene a turbarlo: el asesinato y consiguiente robo de las pertenencias de don Laureano, el de las Aceñas. La comunidad ni siquiera se plantea que los delincuentes puedan pertenecer a ella; a nadie le cabe la menor duda: los ladrones y asesinos provienen de Castilla. La cohesión de la comunidad sale reforzada con el delito, que se convierte así en una suerte de rito de purificación de la identidad colectiva. El hecho, que hubiera podido representar el detonante de un episodio de matriz policiaca, da lugar, en cambio, a una serie de escenitas de sabor costumbrista, sin mayor trascendencia para el relato –el cual prescinde, incluso, de los detalles de la resolución del caso– que la ya reseñada reafirmación de la identidad comunitaria.

La llegada de la prensa exacerba los ánimos y crea divisiones. Los disidentes del Saloncillo se trasladan al Camarote y crean también ellos un periódico, *El joven sarriense*; el debate político queda así garantizado; por fin Sarrió despierta a la política nacional, a la confrontación de visiones del mundo, a la opinión pública. Los intereses superiores inspiran la discusión de la prensa, transformando una comunidad cerrada en una palestra de la sociedad. La colectividad sarriense inicia el camino del progreso que la elevará a nuevas formas de agrupación. Tal fue, al menos, la intención de don Rosendo, su promotor. En realidad, sabemos que el proyecto fracasará, a causa de las miras limitadas de los participantes en el mismo. El debate sobre las grandes ideas del progreso social se reduce a la exposición de artículos de enci-

clopedia; la discusión sobre las reformas sociales, a la diatriba sobre dónde instalar el nuevo matadero; a consecuencia de ello la vida pública queda como sigue:

> En Sarrió en el transcurso de tres años, se había alcanzado aquel grado de perfección con que don Rosendo soñaba; esto es, no existía la vida privada. Los actos de los vecinos, aun los de índole más íntima y secreta, salían a luz en la prensa, se comentaban, se censuraban, se ponían en ridículo. Nadie estaba seguro en el tabernáculo de su hogar. Si cruzaba con su mujer algunas palabras malsonantes, si castigaba con más o menos severidad a sus hijos, si andaba apurado de dinero, si salía por la noche a picos pardos, si se le atragantaban las *ces* en medio de dicción, diciendo *reto* y *pato*, en vez de recto y pacto, si comía con los dedos o se sonaba con ruido. De todos estos interesantes pormenores, daban cuenta al público *El Faro* y *El Joven Sarriense*. (208)

La prensa ha transformado una comunidad donde sólo existía la vida privada (comunitaria) y no se conocía la vida pública (política, social), en un sucedáneo de sociedad donde no existe la vida privada y sólo existe la vida pública (todo se debate como si fuera elemento de vida social). La comunidad, contra lo que imaginaba su Pigmalión, no se ha transformado en sociedad; a lo sumo ha ascendido un peldaño hacia esa forma superior de organización colectiva, habiendo perdido, empero, las formas de vida de la comunidad. En efecto, a causa de la división en bandos de la comunidad, ya no hay vida cultural en Sarrió. Ese peldaño superior del que hablaba es el que corresponde a la asociación comunitaria (Tönnies, 1887: 242-6), sobre la base del oficio común; los dos periódicos han originado dos grupos sociales, en perenne liza por el poder, pero ya no desde el Saloncillo y el Camarote, como antes, sino en los salones del ayuntamiento de la villa. Los espacios del poder en Sarrió han sido ocupados por las dos asociaciones comunitarias, las cuales han terminado por secuestrar los tiempos y los lugares de la vida pública.

Comunidad y sociedad en los individuos

La implantación de formas de vida relacionadas con la sociedad fracasa, una y otra vez, en Sarrió. Ni siquiera la vibrante emoción del duelo, forma superior y extrema del conflicto social, según don Rosendo, consigue sustituir al castizo y comunitario combate a bastonazos, como ya anticipaba más arriba:

> de veinte pendencias las diez y nueve se terminaban con un acta para ambas partes honrosa, suscrita y firmada por los padrinos. De modo que de aquellos lances de honor, lo único positivo eran los bastonazos o puñadas que los contendientes se daban previamente, sin perjuicio de que las cosas siguiesen sus trámites ordinarios. (187)

Ya hemos oído la impresión, pero también el rechazo colectivo al duelo de don Rosendo con el director del periódico de Lancia, visto por el pueblo entero, una vez celebrado, en su aspecto ridículo, con la ponderación exagerada de los saltos hacia atrás del paladín local. El narrador subraya también, a su modo, lo inapropiado y ridículo de un lance que termina en banquete a base de merluza, con el agraviado don Rosendo en función de salvador de su contrincante de las insidias de una espina traidora. La mímesis de las formas superiores de debate ideológico, la dimensión fría distante y calculadora del duelo, propia de la visión social del conflicto, revela su inadecuación a la realidad comunitaria de Sarrió y pone a la vez en evidencia las ínfulas del pedante, o cursi intelectual, que es don Rosendo.

El duelo, en cuanto expresión de la justicia en la sociedad, fracasa incluso en el caso, más grave, del desagravio de Gonzalo, el marido traicionado, el cual, tras aguantar a pie firme el disparo fallido del duque, arroja la pistola y se abalanza sobre él, para molerlo a puñetazos y patadas, al modo comunitario. De vuelta a casa, pide perdón por su arrebato a sus padrinos, calificándose de bárbaro; pero sus interlocutores no están en disposición de criticarle, pues ellos mismos han entablado un sano y ancestral combate a garrotazos con los padrinos del duque.

Antes de aceptar el duelo, Gonzalo ha dudado entre éste y la venganza de sangre, o sea, la agresión unilateral al adúltero –más tarde se la propone también su padre putativo don Melchor-. Es decir, se ha planteado cómo recuperar su puesto en la comunidad, si eliminando a quien había destruido su vínculo con ella, castigándole sin posibilidad de respuesta, o aceptando una interacción con él en el duelo, sin reconocimiento previo de culpa. O sea, su duda desciende, nuevamente, del conflicto comunidad / sociedad; la visión comunitaria del agravio y la venganza de sangre le capacitan para ser juez de sí mismo y recuperar su lugar en la colectividad; la visión social del duelo, en cambio, le proporciona la oportunidad de medirse en igualdad de condiciones con otro elemento de la sociedad, sin que intervenga la idea de sanción; no ha de ser causal, en este sentido, que en el duelo se hable de dar satisfacción a alguien por algo, como si se tratara de un intercambio comercial. Con la venganza de sangre, Gonzalo pretendía recuperar su honor en la comunidad, combatiendo el sentimiento de vergüenza con la violencia infligida sobre quien no pertenece al "nosotros" comunitario. Lotman (1970) estudia la evolución social por la interrelación de los conceptos de vergüenza y miedo; la vergüenza es la sanción interna de las comunidades cohesionadas, las cuales reservan el miedo para la sanción de los actos de quienes no pertenecen a ellas. Gonzalo se sorprende de que sea el duque quien le desafíe a duelo, siendo él el agraviado (281). La explicación tal vez esté en que se percata de que, de ese modo, el duque se sustrae a la sanción del miedo, a la violencia de la venganza de sangre, derecho comunitario contra los forasteros, y traslada la sanción al terreno de la vergüenza, en defensa de la propia imagen en la sociedad. En otras palabras, Gonzalo se sorprende al ver que el duque quie-

re dirimir la cuestión en el ámbito de la sociedad, cuando el que le correspondería sería el de la comunidad de hombres decentes:

> —En realidad, yo podía y hasta debía rechazar este desafío, porque no es costumbre que los hombres decentes se batan con los granujas, aunque éstos lleven un título del reino. (281)

El duelo, forma social de resolución de conflictos introducida en Sarrió por cursilería, no llega a calar en los estratos bajos de la población, que siguen resolviendo sus rencillas apelando a la venganza de sangre. Cosme, el ex novio de Valentina, amenaza con su barbera al incauto Pablito, el dandi que le ha robado la novia (167); el cual se libra por un pelo de la navaja del fígaro, pero no de la de la despechada Valentina, la cual, tal y como le había anunciado con suficiente antelación, le apuñala sin contemplaciones tras sorprenderle abrazado a otra en la romería (215). Los dos episodios no tienen, en verdad, realce alguno en la trama; el narrador los presenta con tintes costumbristas, en una dimensión tragicómica. A los pobres no se les concede el espacio y la dignidad para que representen sus dramas; sus personas poseen una escasa valoración social; son solo objetos del deseo de los dandis burgueses. Volviendo por un momento a la comparación entre Venturita y Valentina, he de decir que entre ellas existe una diferencia funcional que redunda en sus respectivas inclusiones en el mundo simbólico; y es que Venturita es sujeto y Valentina objeto del deseo; la primera, tras un largo proceso, termina por dominar el código simbólico del deseo y se convierte en sujeto autónomo, mientras la segunda no sale de su analfabetismo social y de su condición heterónoma. Las artesanas de Sarrió, siempre y sólo cuerpos, bellos, envidiables, deseables a los ojos forasteros, se expresan únicamente con la corporeidad del lenguaje que es la lógica del requiebro amoroso, la envidia, los celos, el baile de las romerías. Sus amores se expresan con hijos, sus odios con navajazos.

El doble final de *El cuarto poder*

En la alternativa entre sociedad y comunidad para la sanción del agravio, la sociedad ha impuesto su criterio, con la ley del duelo, pero la sanción final no llega a cumplirse. A los adúlteros les basta con alejarse de la comunidad para escapar a la sanción y vivir su amor. Gonzalo, entre tanto, ha quedado burlado y sin vínculo comunitario, porque ha creído que la vía social para la reparación del agravio podía sustituir con creces a la comunitaria. Es otra prueba más que Palacio Valdés nos propone de que la contaminación de la comunidad con valores sociales, cuando éstos se reducen al aspecto formal y son introducidos por cursilería y afán de medro de alguno de los componentes, conduce al fracaso del individuo y a la destrucción de la comunidad. A mi modo de ver, la intención del autor de subrayar este mensaje explica la nece-

sidad del doble final para *El cuarto poder*. En el primero, Cecilia y doña Paula encubren el adulterio cursi de Ventura a los ojos de Gonzalo, mientras el duque es alejado de la comunidad. En el segundo, Gonzalo no acepta el simulacro, se venga, pero después la cursi y el dandi se salen con la suya, a costa del panorama de muerte y desolación comunitaria que dejan tras de sí. El primer final salvaba la comunidad y las formas, con una sanción positiva de la cursilería. En el segundo, se evidencian las consecuencias desastrosas del comportamiento cursi de algunos miembros de una comunidad bien avenida.

Conclusión

El cuarto poder es la novela de los desclasamientos, del corrimiento de tierras social, manifestado en tres diferentes aspectos de la vida de una comunidad: el mundo de las ideas, el mundo de las formas y el mundo de los cuerpos, que implica respectivamente a la comunidad, a la familia Belinchón y a los miembros del colectivo. En el mundo de las ideas opera don Rosendo, el cual quiere "desclasar" a su pueblo, sacarlo del apoltronamiento provinciano que lo domina, por la vía del contagio de la alta vida social del cuarto poder, la prensa, la opinión pública, el duelo, etc. Las mujeres Belinchón, sin Cecilia, operan en el mundo de las formas y parecen dispuestas a enfrentarse a la comunidad, con tal de posesionarse de los símbolos de la cultura elevada. Pablito ejerce el poder seductivo sobre las representantes de las clases inferiores.

Tres de los miembros de la familia, Venturita, Pablito y don Rosendo, dan origen a otras tantas líneas diegéticas; el carácter cursi de los tres los atrae poderosamente hacia otro ámbito cultural. En las tres tramas la pulsión hacia el objeto del deseo termina generando violencia. Y no es que antes de que el virus de la cursilería infectara a la comunidad de Sarrió no hubiera violencia en ella: las artesanas "las llevaban" de sus hombres, en el Saloncillo había más que palabras un día sí y otro también. Tratábase, empero, en todos los casos, de una violencia inocua para el orden social, al ser una violencia inter pares, dentro del mismo estrato comunitario. La violencia de la nueva forma de colectividad que ha sido generada por los cursis surge de las tensiones entre miembros de diferentes estratos sociales, lo que involucra en el conflicto dinámicas de identidad profundas. De aquí parece deducirse un mensaje subliminal que apunta a la necesidad de que cada uno mantenga su lugar en la sociedad, sin aspirar a integrarse en la clase social superior. Si se da por buena esta tesis, deberíamos anticipar a 1888 la deriva conservadora de don Armando que la crítica suele situar a finales de los años 90 (Gómez-Ferrer, 2005: 135).

Los tres miembros cursis de la familia Belinchón encarrilan sus impulsos deseantes por las vías de las tres modalidades fundamentales del ser: don Rosendo actúa siguiendo la modalidad del saber, Venturita la del querer y Pablito la del poder. Don Rosendo es el pedante, Venturita la cursi y Pablito el dandi despreciativo y seductor de las artesanas de Sarrió. En los tres cam-

pos el impulso deseante lleva al final a la negación del sujeto del deseo por parte de la comunidad, la cual evalúa sus acciones como inapropiadas por ser actos de cursilería: Don Rosendo queda en evidencia con su duelo y sus artículos pedantes; Venturita es expulsada de la comunidad restringida de la familia y también de la más amplia de Sarrió; Pablito está a punto de morir asesinado a manos de Valentina. En los tres casos, el ejercicio de la modalidad personal es deficiente respecto a sus fines, a causa de la inadecuación entre la intención y los medios, algo que entra dentro de la lógica de la dinámica cursi; lo que no entra es la aniquilación del objeto del deseo: la comunidad de Sarrió se deshace con el intento de transformación en sociedad de ideas elevadas; la familia potenciada a la que tiende Venturita pierde a tres de sus miembros, dos víctimas y una victimaria; el deshonor de Valentina hace de ella poco menos que una apestada social, según el rígido metro de su ex novio Cosme. Este último aspecto de la cuestión es el resultado de la correlación entre la dinámica cursi de valoración social de los comportamientos y la oposición comunidad / sociedad. Y desde el momento en que lo cursi está visto en *El cuarto poder* como una contaminación de usos foráneos en la comunidad de Sarrió, podríamos concluir diciendo que el regionalismo al que Palacio Valdés tiende en sus obras de ambientación asturiana se ha enriquecido con la inclusión de la categoría de valoración social de lo cursi. Por otro lado, en el ámbito de la valoración crítica, el estudio de la dinámica de lo cursi nos ha permitido restituir a la obra un fragmento de su contexto sociológico contemporáneo y con él, devolverle la unidad que bajo cristales de otros colores parecía haber perdido.

JOSÉ MANUEL MARTÍN MORÁN
UNIVERSITÀ DE PIEMONTE ORIENTALE

BIBLIOGRAFÍA

AGRAMONTE, Roberto. (1945) «Voluntad esencial y voluntad racional en la sociología de F. Tönnies», *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 7, No. 3 (1945), pp. 331-343.

ALBORG, Juan Luis. (1999) *Historia de la literatura española*, Tomo V-III, Madrid, Gredos, 1999.

BAQUERO GOYANES, Mariano. (1971) «Estudio, notas y comentarios de texto», en *Tristán o el pesimismo*, Madrid, Narcea, 1971, pp. 11-77.

BENJAMIN, Walter. (1939) «París capital del siglo XIX», (1939), en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986, pp. 125-138.

DENDLE, Brian J. (2005) «Armando Palacio Valdés, el asturiano universal: una visión de conjunto», en Elena de Lorenzo Álvarez y Álvaro Ruiz de la Peña (eds.), *Palacio Valdés. Un clásico olvidado (1853-2003): actas del Congreso celebrado en Entralgo - Laviana (24-26 de septiembre de 2003)*, Laviana, Excmo. Ayuntamiento de Laviana, 2005, pp. 57-70.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. (1951) «¿Qué es lo cursi?», *ABC*, 2-1-51, p. 3.

GIRARD, René. (1961) *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. (1934) «Ensayo sobre lo cursi», [1934], en *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, Madrid, Tecnos, 1988, pp. 227-247.

GÓMEZ-FERRER, Guadalupe. (1983) *Palacio Valdés y el mundo social de la Restauración*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, (C.S.I.C.), 1983.

GÓMEZ-FERRER, Guadalupe. (2005) «Teoría, práctica y técnicas narrativas en la obra de Armando Palacio Valdés», en Elena de Lorenzo Álvarez y Álvaro Ruiz de la Peña (eds.), *Palacio Valdés. Un clásico olvidado (1853-2003): actas del Congreso celebrado en Entralgo - Laviana (24-26 de septiembre de 2003)*, Laviana, Excmo. Ayuntamiento de Laviana, 2005, pp. 133-163.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Etelvino. (2005) «Sarrió, entre la mar y el teatro. Anotaciones a *El cuarto poder*», en Elena de Lorenzo Álvarez y Álvaro Ruiz de la Peña (eds.), *Palacio Valdés. Un clásico olvidado (1853-2003): actas del Congreso celebrado en Entralgo - Laviana (24-26 de septiembre de 2003)*, Laviana, Excmo. Ayuntamiento de Laviana, 2005, pp.197-224.

LOTMAN, Jurij. (1970) «Semiotica dei concetti di 'vergogna' e 'paura'», (1970), en Jurij M. Lotman y Boris Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 271-275.

MORENO HERNÁNDEZ, Carlos. (1995) «Lo cursi y lo grotesco: algunos aspectos del romanticismo español», *Revista Hispánica Moderna*, XLVIII (1995) pp. 7-18.

MORENO HERNÁNDEZ, Carlos. (2009) *Literatura y cursilería*, [1995], 2ª edición corregida y aumentada, Londres, Lulu, 2009.

PALACIO VALDÉS, Armando. (1932) «*El cuarto poder*», *ABC*, 11-2-1932, p. 15.

PALACIO VALDÉS, Armando, *El cuarto poder*, Madrid, Fax, 1946.

PALACIO VALDÉS, Armando, *Obras completas*, vol I, Madrid, Aguilar, 1968[8].

PALACIO VALDÉS, Armando, *Obras completas*, vol II, Madrid, Aguilar, 1965[5].

PESEUX-RICHARD, H. (1918) «Armando Palacio Valdés», *Revue Hispanique*, XLII (1918), pp. 305-480.

SILVELA, Francisco y LINIERS Santiago de (1868) *La filocalia ó arte de distinguir á los cursis de los que no lo son, seguido de un proyecto de bases para la formación de una hermandad o club con que se remedie dicha plaga*, Madrid, Imprenta de Tomás Fortanet, 1868.

SOLÍS, Ramón. (1962) «La cursilería y las niñas de Sicour», *ABC*, 21-10-1962, pp. 47 y 49.

TIERNO GALVÁN, Enrique. (1952) «Aparición y desarrollo de nuevas perspectivas de valoración social en el siglo XIX: lo cursi», (1952), en *Del espectáculo a la trivialización*, Madrid, Tecnos, 1961, pp. 79-106.

TÖNNIES, Ferdinand. (1887) *Comunità e società*, (1887), Milano, Edizioni di Comunità, 1963.

VALIS, Noël. (2002) *La cultura de la cursilería. Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*, (2002), Madrid, Antonio Machado libros, 2010.

VILLACAÑAS, José Luis. (1996) «Tönnies versus Weber», en Francisco Cortés Rodas y Alfonso Monsalve Solórzano [eds.], *Liberalismo y comunitarismo. Derechos humanos y democracia*. Valencia, Alfons el Magnànim, pp. 19-54.

YNDURÁIN, Francisco. (1979) «Lo 'cursi' en la obra de Galdós», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 2 voll., 1979, vol. I, pp. 266-282.

Andrés Romarís Pais
La generación del 27 en la poética y poesía de Luis Felipe Vivanco
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXIX, 2013, 175-195

LA GENERACIÓN DEL 27 EN LA POÉTICA Y POESÍA DE LUIS FELIPE VIVANCO

En febrero de 1934 aparecen en la revista *Cruz y Raya* dos reseñas sobre *La voz a ti debida* firmadas respectivamente por dos jóvenes poetas, Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco. Rosales, quien al año siguiente publicará su primer y carismático *Abril*, aplaude y recibe la obra de Salinas como «el primer libro de amor de nuestra generación». Se refiere a sus amigos Vivanco, Juan Panero y Germán Bleiberg, cuyos primeros poemarios se publicarán en los meses preliminares al comienzo de la guerra civil. Entre los artículos que les dedica la prensa de la época, Vicente Salas Viu los considera como «nuestros valores jóvenes», mientras que Ricardo Gullón los califica de nuevo movimiento poético. Tras la contienda, este último fue el principal valedor del marbete «generación del 36», denominación polémica, pero que a la postre se acabó imponiendo[1].

La diferencia de edad entre los noveles poetas (entre ellos también Leopoldo Panero y Dionisio Ridruejo) y los ya consagrados del 27 no era grande, lo que propició desde un principio la relación y amistad entre ellos[2]. Todos se iniciaron en la poesía siguiendo los rumbos que abrieron aquellos, no solo en su etapa de experimentación vanguardista sino también cuando, ya entrados en la década de los treinta, viran hacia la rehumanización, mérito con el que se ha querido en varias ocasiones diferenciar el arranque de la nueva promoción. El propio Rosales manifiesta que «*Abril*, del mismo modo que los primeros libros de todos los poetas de mi generación, nació bajo la influencia de

* Recibido: 29 de diciembre de 2012. Aceptado: 31 de octubre de 2013.

[1] Soslayo entrar en el debate de si realmente se puede hablar o no de una generación; traté la cuestión en Romarís (2010).

[2] Altolaguirre los acoge en las revistas y colecciones que dirige, los encontramos en 1935 en la comida homenaje a Aleixandre, al aparecer *La destrucción o el amor*, y juntos participan en ese mismo año en la publicación *Homenaje a Pablo Neruda. Tres cantos materiales* . Más allá de la simple bienvenida al nuevo cónsul en España, esta *plaquette* con tres poemas inéditos de *Residencia en la tierra* preconizaba la impronta que la «poesía impura» del chileno iba a tener en la escritura de nuestros poetas.

la Generación del 27, a cuyos componentes consideramos en todo momento como nuestros maestros»[3]. Tal comentario bien podría ser puesto en boca de Luis Felipe Vivanco (1907-1975), arquitecto de profesión, crítico de arte y literatura, y, ante todo, poeta. Amigo en su juventud de Alberti –tan solo cinco años más joven–, también lo será luego de Dámaso Alonso y Gerardo Diego, quienes, por cierto, prologarán y reseñarán algunos de sus poemarios.

Vivanco dedicó dos importantes y extensos trabajos críticos al estudio de la Generación del 27. El primero de ellos, *Introducción a la poesía española contemporánea*, tiene su origen en una serie de conferencias impartidas entre 1953-1954, que reelabora para su publicación en 1957 y, en edición ampliada, en 1971. Aparte de ser un meritorio estudio –en la línea de la Crítica estilística– sobre la «palabra verdadera y fundante» de los ocho poetas capitales del 27 (y de sus compañeros de Generación: Hernández, Rosales, Ridruejo y los hermanos Panero), en él encontramos importantes reflexiones aplicables a su propia poética. En cuanto al segundo, Vivanco optó por una crítica más «centrífuga» –son sus propias palabras– de acuerdo con su finalidad: formar parte de la extensa *Historia general de las literaturas hispánicas* dirigida por Guillermo Díaz Plaja. A los poetas tratados en su *Introducción*... añade ahora el estudio de Larrea, además de otros interesantes capítulos centrados en los orígenes de la generación y sus revistas; su cultivo del poema en prosa, la narrativa y el ensayo; y un último epígrafe dedicado al aforismo y a la creación poético-intelectual de José Bergamín. Al final, Vivanco se lamenta de que su estudio quede incompleto por no haber dedicado un capítulo al teatro del grupo, y por la exclusión de autores como Moreno Villa, Altolaguirre, Emilio Prados y otros. En definitiva un estudio amplio y profundo, acompañado de abundantes notas y de una completa bibliografía, de la que carecía su *Introducción*.

Pero aparte de estos acercamientos críticos, varios autores del 27 influyeron en la poética y poesía de Vivanco en su primera etapa, y a algunos de ellos también rindió homenaje en composiciones escritas al final de su vida. En estos dos aspectos se centrará este artículo

Influencia del 27 en la poética y poesía de Vivanco

La poesía de juventud de Vivanco permaneció prácticamente inédita hasta muchos años después. Nos referimos a *Las mocedades* y *Memoria de la pla-*

[3] Véase Núñez (1965: 4). Y añade: «A partir de ese primer momento, todo poeta busca su modo y su medio de expresión personal. Nuestro medio y nuestro modo de expresión personal lo buscamos en un nuevo punto de intersección, al descubrir el valor de la generación del 98». En el mismo sentido Leopoldo Panero opina que hacia 1933-1934 «empezamos a tomar conciencia de nosotros mismos y a sentirnos un tanto separados y como distintos de los poetas que nos precedían y cuya autoridad, genio o maestría acatábamos, sin embargo, y éramos los primeros en reconocer y admirar» (1965: 6).

ta. Si nos atenemos a sus declaraciones, lo entonces escrito lo revisó, eliminó varios textos y reelaboró otros para su publicación posterior.

En *Las Mocedades* recoge poemas escritos entre sus diecisiete y veinticinco años, rehechos a partir de 1969, y de los cuales publicará en 1972 dos *plaquettes* bajo el título «*Las mocedades*. Canciones y sonetos» y *Poemas en prosa*[4]. Sus «canciones» se ajustan en su métrica y temática a la tendencia neopopularista que revitalizan Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y, sobre todo, algunos poetas del 27 a mediados de los años veinte. En la titulada «Plenilunio» la visión de la luna sobre los olivos toledanos, y ante la que el sujeto poético exclama «¡quien caminara / un sueño así, y al cabo / no despertara!», nos recuerda los breves «apuntes» sobre los olivares de Baeza de las *Nuevas canciones* de Machado. En las vagas ensoñaciones de amores adolescentes de otras composiciones se intuye la influencia del Juan Ramón simbolista. Pero en cuanto a la métrica, la abundancia de versos hexasílabos y heptasílabos, la frecuente mezcla en una misma canción de grupos estróficos con desigual número de versos, y el uso de un estribillo monoversal que se reitera a lo largo del poema nos hace pensar en la influencia de la poesía neopopularista de Alberti. En sus *Poemas en prosa*, por el contrario, vemos la influencia vanguardista. No es solo la elección de la forma poética, sino también el hecho de que se tome un objeto como motivo lírico –como sucede en los titulados «Petrouchka» o «El abrigo»–, el uso de abundantes imágenes, y, asimismo, la técnica con que se hilan; así una imagen se genera a partir de sugerencias de la que le precede, y así sucesivamente, lo que revela la influencia del Creacionismo de Gerardo Diego.

Entre 1927 y 1931 Vivanco escribe supuestamente los poemas surrealistas de *Memoria de la plata*, obra editada en 1958. En su «Presentación» nos recuerda que algunos de sus textos ya habían sido publicado en revistas de la época, mientras que los demás los da a conocer ahora, «algunos intactos, otros, más o menos recreados». Nos desvela, además, el móvil que lo llevó a la escritura surrealista: «la impresión que me produjo la primera lectura de *Sobre los ángeles*, de Alberti»[5]. Ahora bien, cabe sospechar que varios poemas no fueron exactamente «recreados», sino escritos en los años inmediatos a 1958, a la luz de varios apuntes en su diario, publicado parcialmente tras su muerte (Vivanco, 1983; 1991). Así, en septiembre de 1955, anota:

> He escrito un poeta con título y estilo juvenil: *Deseos de choque de caballería en un niño*. Y estoy escribiendo otro lo mismo, pero religioso: *Silueta de Abantos*. Y estoy contento y excitado de escribirlos, y de haber conservado algo que me permite escribirlos. Estoy viviendo de mi inde-

[4] Ambos están recogidos en la edición completa de su poesía preparada por Pilar Yagüe y José Ángel Fernández Roca (2001), con un amplio estudio preliminar a cargo del segundo.

[5] Los poemas ya conocidos –cinco en total– habían aparecido en 1929 en *Litoral* (nº 9) *y Nueva Revista* (nº 1).

> pendencia y de mi exaltación de antes de los veinte años. Sin la conciencia atormentada de entonces (1991: 74)[6].

Por lo demás, nada disuena en los nuevos poemas de los cinco publicados en 1929, en las revistas *Litoral* y *Nueva Revista*. Uno de ellos, «Balada: el alma de un oso blanco», surgió a partir de la visión de un documental sobre el Ártico en una sesión cinematográfica a la que asistió con su amigo Alberti, quien a su vez –y a partir de la misma anécdota– escribe «Hallazgos en la nieve», publicado en el mismo número de *Litoral* y luego incorporado a *Sermones y moradas*. En todo caso, es cierto que Vivanco está poetizando vivencias de su juventud; en concreto, la crisis amorosa y espiritual por la que atravesaba, como se precisa en su «Presentación» y como se puede comprobar cotejando alguno de sus textos con los datos aportados por sus memorias de juventud *La humildad de ser poeta*, publicadas por entregas en *Correo literario* entre junio y noviembre de 1950. Tanto en sus motivaciones como en su discurso *Memoria de la plata* es un poemario surrealista y sumamente original, porque textos de nuestros místicos –que por aquel entonces Luis Felipe leía con fruición– se incorporan a su intertexto ya desde su propio título, que se explica a partir de la cita de San Juan de la Cruz reproducida en su página inicial[7].

Si la influencia de Alberti fue clave en el origen de este poemario, la de Gerardo Diego lo fue en su continuación y publicación. Cabe preguntarse por qué Vivanco no lo publicó hasta veinticinco años después. Por las fechas en que confiesa haberlo terminado –en 1931– se produce una importante inflexión estética en nuestra poesía, en la que el Surrealismo parece no tener lugar. Las vanguardias en general, y el Surrealismo en particular, también fueron objeto de rechazo en la primera década de posguerra (y el mismo Vivanco se postuló al respecto en varios de sus artículos sobre arte y literatura) hasta que comenzó su progresiva revalorización y recuperación en los años cincuenta, si bien en un principio en clave neorromántica. Así se observa, por ejemplo, en las páginas que dedica a la obra surrealista de los poetas

---

[6] Una muestra más es esta otra entrada correspondiente al año 1956: «Pero me atosiga un poema sobre el cine, con actitudes y palabras juveniles. Es poema de nostalgia amorosa y de amor imposible. Si me sale bien, lo incorporaré a *Memoria de la Plata*» (1983: 94). De la breve síntesis que hace luego sobre lo que quiere expresar es obvio que se refiere al titulado «Fábula del gran Fausto».

[7] En otro momento analicé este poemario desde las claves del Surrealismo (Romarís, 2002), tal como lo consideró Leopoldo Panero en el momento de su aparición (Panero, 1959). Ahora bien, el propio Vivanco en algún momento apuntó también la influencia del Creacionismo; por ejemplo, en su prólogo a la edición facsímil de la revista *Los cuatro vientos*: «También los poemas de Luis Rosales, o los míos, parten de una influencia creacionista, y no sólo surrealista. De mí sé decir lo que en aquel tiempo le debía a la lectura de Huidobro y Larrea (éste, traducido por Diego), del *Manual de espumas* del propio Diego o *Sobre los ángeles* de Alberti, además de un poeta francés como Reverdy, maestro de surrealistas» (Vivanco, 1976: 15).

del 27 en su *Introducción*. Pero, paralelamente, el paso dado por Diego en 1953 al recopilar y publicar en *Biografía incompleta* su poesía vanguardista, escrita desde 1925 hasta ese momento, fue determinante para que se decidiese a retomar y dar a la luz *Memoria de la plata*. Por esto Luis Felipe se la dedica: «*A Gerardo Diego, por su* BIOGRAFÍA INCOMPLETA*, donde sigue siendo felizmente el más joven de los poetas españoles*»[8].

En una carta a Juan Larrea de 1969, Vivanco le confiesa que la lectura de su *Versión celeste* (se refiere a la edición italiana de Bodini) «me ha rejuvenecido, me ha hecho volver a mi entusiasmo juvenil por su poesía. Mis grandes entusiasmos de aquellos años fueron, además de sus poemas publicados por Gerardo, *Sobre los ángeles* primero y el primer *Residencia en la tierra*... » (Yagüe, 1998: 178). Vivanco se refiere a los poemas aparecidos en la polémica *Poesía española. Antología 1915-1931*, cuya primera edición coincide con la fecha en que Luis Felipe dice –sea cierto o no– haber concluido *Memoria de la plata*.

En *Grecia*, *Cervantes*, *Favorables Paris Poemas* o *Carmen*, Larrea ya había dado a conocer una treintena de composiciones. En las más tempranas de 1919 (las publicadas en las dos primeras revistas) se observan aún recursos ultraístas, que abandonará inmediatamente cuando conoce a Huidobro y su Creacionismo. Sin embargo, tras sus contactos iniciales con César Vallejo en París, Larrea se distancia del credo estético del chileno en busca de una expresión poética que pueda dar cuenta de sus inquietudes espirituales y metafísicas. Tal dimensión se puede observar ya en los diez poemas publicados en *Favorables París Poema* y *Carmen* entre 1926 y 1928, que son los que creo pudieron entusiasmar al joven Vivanco. En esta inflexión tuvo algo que ver el surrealismo. Así, Luis Cernuda (1972: 166) pensaba que García Lorca y Alberti habían aprendido de él las técnicas surrealistas, y de la misma opinión era Gerardo Diego, quien en una carta de 1929 le dice a su amigo que «en el último libro de Alberti, *Sobre los ángeles*, hay una última parte en que tu influencia es patente, aunque asimilada a su estilo»[9].

[8] Para Rafael Alarcón la citada obra de Diego fue el estímulo que llevó a Vivanco a publicar su libro. Opina que es un «proyecto curioso» porque su escritura vanguardista distaba mucho de su estilo en aquel momento. Y de ahí su tesis de que prefiriese declararlos como escritos todos en su juventud: «seguramente le resulta complicado explicar ahora abiertamente este nuevo proceso tan rico que se abre en su creación» (2007: 104-105).

[9] Vittorio Bodini lo consideró el padre del Surrealismo español en su conocido estudio sobre tal movimiento, y varios críticos posteriores han analizado los rasgos surrealistas en su obra. José Fernández de la Sota (2009: 68) considera que el bilbaíno «es la pieza que no encaja en su generación, pero es también uno de sus motores más secretos. Poco tiene que ver con Breton, y mucho con Larrea, el surrealismo que atraviesa a la llamada Generación de 1927». El propio Larrea, sin embargo, restó importancia a tal influencia, y varios de sus estudiosos inciden en tal idea. Así David Bary (1976: 127) piensa que nunca se identificó con el movimiento y Miguel Nieto (1995) minimiza tal influencia incluso en un aspecto clave como es el de la escritura automática.

Personalmente creo que donde la influencia de Juan Larrea es más palpable es en el artículo «Sobre la nada en poesía», que Vivanco publica en 1931, en el único número de la revista *Extremos a que ha llegado la poesía española*. Su título, en opinión de Leopoldo Panero (1965: 5-6), aludía, por un lado, «a la extremosidad radical a que la expresión lírica había llegado a través principalmente del creacionismo y del surrealismo y, por otro lado, al extremo o rabo, al non plus ultra o callejón sin salida a que históricamente había abocado la poesía española y la poesía del mundo entero»[10]. El texto de Luis Felipe es una suerte de poética, sin duda hermética y juvenilmente pretenciosa, pero en ningún caso «pesadilla intelectual sin cabos ni remos» como opina Rafael Osuna.

Vivanco comienza su argumentación negando que el arte sea simple reflejo o reproducción de la vida (o «realidad creada»): «Es imposible partir del árbol y seguir por el camino del árbol para igualar el árbol (crearle); lo mismo que es imposible partir de la alegría humana y seguir por el camino de la alegría humana para igualarla (crearla). La creación dará otro árbol lo mismo que dará otra alegría». En su siguiente tramo argumentativo sostiene que el proceso creativo exige que el poeta se instale en una «nada» –«nada de lo que existe», precisa– entre la realidad de la vida y la de del arte. Es este un estadio de «pureza» (o un «estar de más») al que el poeta accede desde su «soledad», entendido como desapego o distanciamiento de la vida. Es una exigencia alcanzar tal estadio para que se manifieste el «espíritu creador», que no se reduce a ser mera inspiración pues la creación requiere de un «desarrollo» o elaboración. Ahora bien, la autonomía del arte con respecto a la vida no llega a ser tajante en su planteamiento. Nos matiza que dicha nada no es absoluta sino «una nada relativa a la condición humana del poeta»; de ahí que la creación poética resultante confunda arte y vida. Vivanco parece atribuir a la «pasión» –común a la vida y a la creación– tal confusión final: «Pasar de todo lo que se sufre –o se goza– en la vida a todo lo que se sufre o se goza en la creación, pues vida y creación, puestas de común acuerdo, sólo pueden encontrarle una continuación, a cada pasión inseparable de una de ellas, en la otra, en ese paso de la nada». Y con una alusión a esta especie de síntesis final cierra el artículo: «La poesía empieza en cuanto se llega a una distinción real, termina en cuanto se llega a una confusión real y hay que volver a empezar, es decir, hay que volver a distinguir. Por eso la poesía es espíritu directo

[10] En breve nota inicial anónima (pero redactada por José Herrera Petere, uno de sus fundadores) se advierte de «... los sueños de disparates que vemos escritos hoy con el nombre de poemas» y para que quede constancia de ello van a reproducir algunas de esas «gemas» que florecen en la poesía española del momento; ahora bien, tales muestras no son sino composiciones de sus propios colaboradores parodiando el tipo de poesía que se denuncia, con la intención –según el profesor Osuna– «de poner de manifiesto, creemos, los excesos surrealistas» (2005: 310).

de todas las realidades distintas. Sólo en la dirección de la poesía (o de la música, o de la plástica), las realidades distintas se confunden en otra realidad posterior».

Es obvio que la poética del Creacionismo de Huidobro late tras este planteamiento inicial, como en su momento precisó Ricardo Gullón al aludir a este artículo[11]. Pero, como ya señalé líneas atrás, en mi opinión quien influye directamente en esta juvenil poética es Juan Larrea. A partir de 1924, cuando entabla amistad con Vallejo, el poeta vasco empieza a valorar cada vez más lo cordial y emocional frente al frío intelectualismo del Creacionismo. Y esto será ya evidente en su manifiesto «Presupuesto vital» que abre el primer número de *Favorables París Poema* (1926), la revista de efímera trayectoria que funda en París con el peruano, y que tuvo inmediato eco en nuestro país.

En primer lugar, Larrea socava el principio de la autonomía de la creación poética y le resta importancia al factor racional o intelectivo en el acto creativo; afirma que «sin claridad no existe el artista» y apostilla que el artista «sólo existirá en cuanto consciencia de lo que debe no expresarse», pero seguidamente defiende que «inteligencia» y «sensibilidad» deben complementarse y no excluirse porque son «las dos coincidentes mitades del tórax artístico»[12]. También Vivanco considera que el factor de la «sensibilidad» incide en la segunda fase del proceso argumentativo –el de la «nada»– como puente de unión, porque «aparece sola y pura (aislada) en nuestra disposición frente a lo natural, y lo mismo en nuestra disposición frente a lo poético». Para Larrea, admitir esa complementación inteligencia–sensibilidad es un elemental axioma humano que hay que asumir en el arte; porque, al fin y al cabo, la obra artística no es más que una «máquina de fabricar emoción». No obstante, Vivanco no se plantea tal complementación como inicio del proceso creativo sino como parte del de recepción, momento en el que la sensibilidad «confunde» lo que en principio el pensamiento «dispone» o separa. La emoción o pasión es una idea básica en Larrea, y con ella abre y cierra su artículo: si «en lealtad sólo hay un modo de ser, el modo de la pasión» –como afirma en su primer enunciado– la nueva literatura que él y Vallejo proponen también es « pasión y vitavirilidad por los cuatro costados». Dada esa pasión vital se admite de nuevo en la obra de arte la «imperfección» y la diversidad de estilos («no proclamo la estandarización artística; ya está suficientemente envilecido el arte por nuestros predecesores» –afirmará en un momento–), pero «coincidentes en más de un punto esencial: en su actualidad, su pasión

[11] «…era reflejo o, si se quiere, adaptación y prolongación de doctrinas propagadas por Vicente Huidobro y, continuándole, por Gerardo Diego y Juan Larrea» (Gullón, 1976: 266).

[12] Gurney precisa que Larrea «había rechazado la exigencia de Huidobro de que la poesía debía ser creada exclusivamente por la «inteligencia» y se había desplazado algo hacia la poesía de la «sensibilidad» de Vallejo» (1985: 213). El texto de Larrea se puede consultar en Rozas (1986: 193-198).

íntima y su orientación al conocimiento»[13]. De igual forma Vivanco, como ya vimos, concedía una importancia clave a la «pasión» en el paso de su «nada», donde la «pasión humana» derivaba en «pasión poética».

Hay otro aspecto básico en «Presupuesto vital» del que Vivanco no se hace eco en «Sobre la nada en poesía», pero que sí vemos presente en dos textos posteriores: la idea de la creación artística como una «lucha» «entre el temperamento dotado y el implacable artístico». Para Larrea «Inteligencia y sensibilidad son enemigas, pero no en el tiempo ni en el espacio, sino en cada interior humano, donde únicamente existen»; enemistad que metaforiza como una colisión de «arcilla y soplo». Esta «esencia dramática» es determinante tanto en el proceso de creación como en el de recepción de la obra artística: «la misma que enemista dos palabras en el cráneo del poeta y obliga a todo el idioma a entrar en ebullición; la misma que la obra terminada levanta en el sujeto recipiente a brazo partido contra todo lo que en él preexiste».

En 1933 Vivanco escribe para *Cruz y Raya* «La desesperación en el lenguaje», una reseña de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda. No es la usual reseña informativa o analítica, sino más bien una reflexión personal sobre el proceso de creación poética en el que retoma, desarrolla y matiza ideas ya expuestas en «Sobre la nada en poesía».

En principio, frente a la «existencia» (o sucesión de instantes) Vivanco precisa la idea de «insistencia» o acto de colmar la vivencia del instante mismo, que produce una «sorpresa» definida como «pura intensidad que llega a un colmo y en él se termina». Tal «sorpresa» es el paso previo a la instalación en la «nada» que ya conocemos, un «anonadamiento» matizado ahora como desposesión o suspensión transitoria, como un «fuera de tiempo» que remonta al hombre al estadio previo a su existencia; a esta vuelta al «principio y raíz de vida» la denomina «retraso en visión». La novedad, con respecto al artículo de 1931, es el concepto de «insistencia» que genera la «sorpresa» que lo trasciende a la «nada», que sigue siendo el necesario crisol para la creación poética. Y también que ahora sugiere explícitamente la influencia de Larrea, el poeta moderno que más se ha acercado «a esta dirección suprema que consiste en pertenecer al instante puro, pero terminando una obra fuera de sí mismo». Al igual que dos años antes, Vivanco matiza que la creación no sur-

[13] Para Manuel Díaz de Guereñu el concepto de «emoción» es esencial desde sus primeras teorizaciones creativas; luego –a partir de «Presupuesto vital»– el concepto se desglosará en otros dos correlativos: la «pasión», que designa la vertiente creativa del autor y evoca su «drama interior», sus contradicciones, su lucha en fin, y la «emoción» que designa el sentimiento que se trata de producir en el receptor, con el fin de conducirlo («orientación al conocimiento») a la «sensibilidad de la imaginación» (1988: 29-81). De igual forma María Helena López González considera fundamenta el concepto de «pasión», vivencia radical o entrega absoluta que es como Larrea concibe la experiencia poética; además sería el principio animador que resuelve la dialéctica entre inteligencia y sensibilidad, dos aspectos antagónicos en cada interior humano, donde únicamente existen (2000: 115-119).

ge *ex nihilo*, sino vinculada sutilmente a la experiencia vivida; entonces nos hablaba de una «nada relativa a la condición humana del poeta» y ahora, en el mismo sentido, nos precisa que la suya es una «sorpresa de las cosas» y que «mientras el hombre insiste, sigue existiendo». Nos lo dirá en otro momento de una forma más directa: el fondo es «humano» y la forma es «artística», pero ninguno de los dos planos por sí solo es capaz de generar poesía pues «es menester su confluencia o encuentro».

La otra novedad de este artículo es la idea de «desesperación» en el lenguaje, reformulación de aquella «esencia dramática» de la que nos hablaba Larrea. Sostiene Vivanco que todo gran poeta busca la manera «de mantenerse en la nada» y el medio es «desesperando en el lenguaje»; y precisa: «El sentido mismo de la creación es desesperación, pero desesperación no en la conciencia sino en el lenguaje». En su *Introducción* –en el capítulo dedicado a Aleixandre (I, 304-307)– recordará, precisamente, su artículo sobre Neruda aclarándonos su sentido: «la palabra convencional es una palabra que ha perdido imaginación creadora, y el poeta tiene que convertirla otra vez en palabra *real* a través de su lucha constitutiva dentro de la significación misma». Nos precisa, asimismo, que hacer poesía consiste «... en conseguir que las nuevas intenciones de la palabra provoquen la oposición eficiente del lenguaje pasivo, para triunfar de éste, pero conservándolo como término de referencia de la liberación alcanzada»[14]. Sobre el mismo concepto vuelve en su «Presentación» de *Memoria de la plata*. En este caso –y aludiendo a las composiciones supuestamente escritas en su juventud– nos puntualiza que la tensión dramática con la materia verbal que manipulaba era, por un lado, el lenguaje bíblico y místico y, por otro, el vanguardista, en busca de una expresión poética propia; y añade: «Sin oposición eficaz de una materia –o lenguaje como materia– no se puede crear nada. Y la palabra que brota, o sobrevive, después de la oposición, es la que empieza a hacer posible las realidades del mundo y alma juntos, que antes no lo eran».

Aparte de Alberti y Larrea, el tercer poeta del 27 que tiene un especial impacto en el joven Vivanco es Pedro Salinas, en concreto por su obra *La voz a ti debida* (1933). Un año antes de su publicación, Dámaso Alonso escribía una reseña de *Espadas como labios* en la que exculpaba a su grupo generacional de la «falta absoluta de sentido humano» que se le venía achacando. Como muestra de ello *Sobre los ángeles*, *Poeta en Nueva York* de Lorca, el poemario de Aleixandre y *La voz a ti debida* de inminente aparición, obras que consideraba dentro de un nuevo movimiento neorromántico. Tal inflexión en nuestra poesía se producía al mismo tiempo que renacía el interés por la obra de Bécquer y Garcilaso de la Vega, interés que se intensifica conforme se

[14] En la misma cita Vivanco diferencia entre los poetas que «desesperan en el lenguaje» y los que «desesperan del lenguaje»; estos últimos serían los dadaístas y surrealistas, pues «suprimen las intenciones lógicas significativas como término de referencia y dejan o quieren dejar a las palabras en libertad».

acerca el año 1936 en el que se conmemorarían el primer centenario del nacimiento del primero y el cuarto de la muerte del segundo.

El cambio de rumbo también afecta a los más jóvenes poetas del momento, con Luis Rosales y su poemario *Abril* a la cabeza, en cuya gestación va a ser fundamental la influencia de la citada obra de Salinas. Ya se adelantó que en 1934 Vivanco había publicado en *Cruz y Raya*, dirigida por José Bergamín, una reseña de *La voz a ti debida* con el título «Amor suficiente». Es un artículo elogioso y, al igual que los precedentes, un tanto abstracto, como él mismo reconocerá años después en las páginas que dedica a Salinas en su *Introducción…*, por lo que aclarará la interpretación de entonces que, no obstante, sigue considerando acertada[15].

En la línea de anteriores planteamientos Vivanco sostiene que la poesía ha de desligarse de la realidad, pero sin romper taxativamente con ella como sucedía en las vanguardias formales. Esto se cumple en la poesía amorosa que inaugura Salinas; deja de ser expresión inmediata de estados de alma («en sus versos, el amor no tiene historia, ni siquiera intrahistoria...»), pero a partir de una experiencia real funda una realidad amorosa objetiva mediante la palabra poética: «Entre el sentir natural, o en caliente, y el artístico, o en frío, que es el verdaderamente creador, está la memoria viva o imaginación». Esta idea de «imaginación de la realidad» –que en el artículo de 1934 denomina «vista sobremisteriosa»– en oposición a la idea de «visión», simple invención de la fantasía, va a ser clave en la poética posterior de nuestro poeta[16]. Vivanco subraya la autenticidad de *La voz a ti debida* porque «sueña el amor absoluto» que hará del sujeto poético un «ser completo» y «suficiente», pero se acerca a él desde su condición de hombre –con anhelo, dolor, triunfo o amargura– con su mirada «sobremisteriosa» o descubridora. En ese estadio culmen del amor no hay alteridad ni dualidad dentro-fuera, sino solo un «espacio único» en soledad donde el yo y el tú son también uno. El amor así entendido es inefable (solo traducible con palabras «elegidas como términos de la distancia») y en tal sentido Vivanco lo asocia con la idea suma de Poesía.

Es innegable la impronta de *Abril* de Rosales en *Cantos de primavera* (1936), el primer poemario publicado de Luis Felipe Vivanco, y muestra de

[15] En el número 19 de la revista, y en octubre de ese mismo año, publica "Música celestial, de Gustavo Adolfo Bécquer", una selección de breves fragmentos de su obra en prosa precedida de un texto dedicatorio inicial.

[16] Por eso encabezaba su artículo con esta cita de Mallarmé: «Dans une ïle que l'air charge / de vue et non de visions». Son dos versos del poema «Prose (Pour des Esseintes)», que se ha interpretado como una suerte de viaje iniciático a la «isla» de la Poesía (la simbólica «flor» de sus dos siguientes versos: «Toute fleur s'étalait plus largue / sans que nous en devisions». Se sustenta aquí una especie de sublimación de la realidad material en realidad poética ideal o pura; no hay intervención de la inspiración ni de la fantasía (es decir, la «vision»), sino solo una mirada (la «vue») que devela la esencia pura y misteriosa de las cosas. Asimismo en el ya comentado planteamiento de Vivanco sobre la «nada» (ámbito preciso para la epifanía de la palabra esencial) es posible considerar la impronta del poeta francés.

ello es la dedicatoria inicial a su amigo, que acompaña de un breve texto a modo de poética al que pertenece esta declaración: «Yo canto, y escribo mis versos, como hombre, como cristiano, como creyente y como enamorado». Pero, además, está la influencia directa de *La voz a ti debida*; tanto es así que la filosofía del amor que Vivanco pergeña a partir de la obra de Salinas es básicamente la misma que sustenta las composiciones de *Cantos de primavera* y también de su siguiente obra, *Tiempo de dolor. Poesía 1934-1937*(1940)[17].

En los cuatro sonetos iniciales de *Cantos de primavera* se plasma ya la idea de un amor absoluto, suficiente en sí mismo, como se declara taxativamente en este cuarteto: «La gloria sola del amor señero / canto, y su erguida frente luminosa / en nieve dulce, en perfección gozosa, / en admirable luz de albor primero». Salinas lo buscaba «detrás, más allá» de la inmediatez del tú amado, y lo mismo sucede en Vivanco, quien igualmente debe a la amada la experiencia que su voz poetiza, como vemos en estos versículos de «Canto de esperanza»: «Ahora has llegado tú, y me pides los pálidos reflejos que perfeccionan mis palabras, / ahora mi voz sube de sonido y de ternura; un resplandor me inunda y una presencia nueva». El hallazgo ansiado y presentido se simboliza como una cósmica «ardiente primavera», en correspondencia con la «gran víspera del mundo» de Salinas o el «abril» de su amigo Rosales. En su artículo sobre Salinas, Vivanco nos decía que en su descubrimiento del amor suficiente «…la soledad interrumpida del hombre es, empleando la expresión de Dante, *vida nueva*» Es obvio que la «primavera» simboliza tal idea en su poemario; y también la expresa en su «Canto de resurrección», recurriendo a la sucesión de los tiempos litúrgicos de Viernes y Sábado santos:

> Mañana será día de gloria y de resurrección.
> ¡Que mi amor resucite en tu pecho dulcísimo!
> ¡Que tus ojos me miren, renovando la gloria de otros días azules!
> ¡Mañana, con el aire engalanado! Pero no he de decir siempre: mañana.
> ¡Que la esperanza se cumpla en la alegría!
> ¡Que la gloria descienda al corazón![18]

[17] En las páginas publicitarias del número 23-24 de *Cruz y Raya* (febrero-marzo 1935) se informa del catálogo de Ediciones del Árbol y entre las obras en publicación se cita *Pérdida fija*, de Luis F. Vivanco. Uno de los poemas de la segunda sección de *Tiempo de dolor* se titula precisamente así, por lo que deduzco que tal poemario debió ser una primera organización o versión del que ahora conocemos. Mi hipótesis es que *Cantos de primavera* y *Tiempo de dolor* son resultado de un proyecto único desglosado en dos solo para su publicación, siempre y cuando en ambos se poetiza un único proceso amoroso del que *Cantos de primavera* es su primera fase. Al frustrarse la publicación de *Pérdida fija* –seguramente a causa del estallido de la Guerra Civil– el proyecto inicial se amplió con nuevos poemas y cambió de título.

[18] También Salinas en algún momento recurre al motivo de la muerte-resurrección para expresar su idea trascendental del amor: «Por encontrarte, dejar / de vivir en ti, y en mí, / y en los otros. / Vivir ya detrás de todo, / al otro lado de todo / -por encontrarte-, / como si fuese morir».

Aparte de la escasa atención que la crítica ha prestado a *Cantos de primavera*, en las pocas y escuetas observaciones sobre esta obra es habitual que se señale la presencia del tema religioso junto al amoroso, sin hacer apenas precisiones al respecto. Recordemos el fragmento ya señalado de su dedicatoria a Luis Rosales; Vivanco recurre a su voz «creyente» para expresar su idea de amor suficiente y absoluto, siguiendo la vía poética abierta por *Abril*[19]. Por la misma razón se explica el diálogo intertextual con el *Cantar de los cantares* en «Canto de la esposa», la composición final de su poemario. Al amor absoluto solo se puede llegar desde el proceso recíproco de ambos amantes en su deseo de unión mutua. «Mi amado es para mí y yo soy para él», rezaba el texto bíblico, y en el mismo sentido se expresa la voz poética de la esposa en este poema:

> No haya más que el misterio de tu fuerte venida.
> No haya más que el instante en que tu amor recoge
> la soledad del mundo y la vierte en mi llanto.
> Y ya estamos reunidos los que estábamos solos,
> ya estamos desvelados en dulces claridades
> que son la ofrenda cierta donde el amor reposa.

Esta reciprocidad también se apuntaba en varias ocasiones en *La voz a ti debida*, ya fuese directamente o recurriendo al símbolo del espejo. En su poema final el yo poético pide «realidades», «límites, días, nombres», cuando anteriormente se añoraba un mundo primigenio todavía sin nombres: «¡Qué alegría más alta: / vivir en los pronombres!». Algo similar parece sugerir Vivanco cuando en «Respuesta del poeta», el colofón final de «Canto de la esposa», concluye: «Y yo sueño intensamente para que el sueño acabe / y empiece la visión serena de tu nombre». Refiriéndose a Salinas, Monserrat Escartín comenta que «la larga búsqueda de la amada imaginada acaba con la aprobación de la real; la trascendencia de la carne es olvidada por la afirmación de su presencia que se impone con los límites de lo tangible» (1995: 25)[20]. La anterior conclusión marca la inflexión hacia el tono desengañado y reflexivo de *Razón de amor* (1936), en donde se poetiza el fin de la relación amorosa a la vez que se recuerda y explica la experiencia vivida. Similar correlación es la que se puede establecer entre *Cantos de primavera* y los poemas de la primera parte o «libro» de T*iempo de dolor*. En las dos siguientes la plenitud amorosa a la que aspiraba antes el sujeto poético deriva y culmina en la necesidad de una trascendencia solo religiosa, ya implícita en la primera, y en este cambio la influencia determinante es el poemario de Luis Rosales.

---

[19] Para Vivanco las dos características diferenciales de *Abril* son «el entrecruzamiento viviente y atrevido del motivo existencial amoroso por el religioso, y su realización incesante, como «total forma gozosa», hacia el cumplimiento humano del amor» (1971, II: 123).

[20] En *Razón de amor* (1936) hay unos versos que avalan esta apreciación: «Que esperaba y que no es: / porque un sueño sólo es sueño / verdadero / cuando en material mortal se desensueña y encarna».

Tras la Guerra Civil Vivanco forma parte del proyecto de la revista *Escorial*, que en su primera época dirigirá Dionisio Ridruejo, y desde cuyas páginas se recupera la persona y poesía de Antonio Machado. Bajo su influencia encuentra Luis Felipe su voz poética más personal y auténtica, la de sus dos siguientes poemarios: *Continuación de la vida* (1949) y *El descampado* (1957)[21]. Una voz más sencilla para expresar una realidad íntima de la que forma parte el paisaje, en el que sujeto poético ahonda con su mirada contemplativa para sentir latencias de índole espiritual. En definitiva, una nueva poética que el mismo Vivanco denominó «realismo intimista trascendente».

Poemas en homenaje a los poetas del 27

A principios de los años setenta Luis Felipe Vivanco comienza la elaboración de *Prosas propicias* que, inacabado, se publicará un año después de su muerte con un prólogo de Gerardo Diego. Es este un poemario denso y complejo. En cuanto a contenido presenta como novedad su temática socio-política, pero también encontramos las inquietudes más intimistas de su poesía precedente, si bien tratadas ahora con un tono de amargo pesimismo. Formalmente, su renovación técnica y estilística salta a la vista, y en ello puede haber influido de nuevo Juan Larrea y su *Versión celeste*, cuya edición crítica preparó y publicó en 1970. Son poemas en prosa, cuyos enunciados –algunos críticos los consideran versos libres o versículos disfrazados bajo forma de prosa– exentos de todo tipo de puntuación (sustituidos por espacios dobles o triples) se agrupan en una especie de párrafos estróficos, individualizados no solo con un espacio interlineal sino también con sangría francesa. En lo que respecta a su estilo, su discurso se apoya, por una parte, en abundantes y complejas imágenes de fundamento irreal y otros recursos que nos recuerdan el de *Memoria de la plata*; por otra, el peculiar ritmo de pensamiento que rige su escritura solo se sujeta a la tensión emotiva del sujeto poético. De las tres partes en que se estructura –«Prosas líricas», «Sátiras», «Prosas de amistad»–, la que nos interesa aquí es la tercera, en la que encontramos los poemas dedicados a sus amigos de la Generación del 27: Gerardo Diego, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso y José Bergamín. En su origen parecen ser poemas de circunstancias, pero su hondura y calidad excede con mucho el nivel que suele ser habitual en este tipo de poesía.

En los cuatro poemas en los que el motivo del homenaje son, en concreto, obras de sus amigos, Luis Felipe entabla con ellas un sutil diálogo intertextual que le sirve para caracterizar las claves de su contenido o de su estilo, aspecto este último que incluso llega a reproducir en su propia prosa. Empecemos por «Gerardo enamorado», que se acompaña de la siguiente

[21] *El descampado* fue prologado por Dámaso Alonso, a quien Luis Felipe le dedicó el poema de igual título.

dedicatoria: «A Gerardo Diego, en su *Antología de poesía amorosa*»[22]. En su *Introducción*… Vivanco titulaba «La palabra temporal provinciana» (en alusión a la presencia de Santander y Soria en su poesía) uno de los epígrafes dedicados al análisis de su obra lo que explica el «Sufre sufre Gerardo y goza provinciano» que encabeza uno de los párrafos estróficos de la composición. Como si de un mosaico se tratase, Vivanco elabora la semblanza del «enamorado» Gerardo con alusiones a sus poemarios: a *Romancero de la novia* («Resulta que Gerardo tímido y quinceañero suavizaba con lágrimas adultas la mano de su novia y no se la besaba»), a *Alondra de verdad* («Resulta que en Gerardo retoñan con los años las alas más ingenuas», «...resulta que Gerardo consigue para siempre su alondra americana»), o a *Manual de espumas* («Resulta que sus manos teclean ilusas y amueblan con frágiles espumas las regiones celestes»). De igual manera se insinúa su estilo creacionista: «Gerardo abre palabras desusadas o lámparas carne de doncella dulces como mampuestos Su cárcola traviesa teje sus angarillas y cosquillas que aciertan como un vuelo crüel de cetrería». E incluso Vivanco lo imita; así sucede con el enunciado «y al compás de los trenes-moscones-musicales que recorren (juguetes insomnes) su azotea se cuela y enamora», que nos recuerda la frecuente referencia a los trenes en las imágenes múltiples de *Manual de espumas*. En la dedicatoria de *Memoria de la plata* Vivanco encomiaba su palabra poética siempre joven y el mismo elogio lo repite ahora:

> Resulta que Gerardo quincuagenario estalla de volcán en activo Nos emplaza y excede en su fáustico andén empavesado y su pacto infernal incandescente le rezuma seráfico por dentro

Como ya analicé en otro trabajo (Romarís, 2008), los poemas de *Prosas propicias* suelen ir encabezados con una o más citas que, lógicamente, hay que considerarlas en la lectura intertextual que su autor nos propone. En el caso de «Gerardo enamorado» es el verso «Mi alegría es mirarte cuando escuchas» de Huidobro, en concreto del canto II de *Altazor*, todo él un panegírico a la mujer, símbolo de la Poesía y de la ansiada eternidad, y por la que el sujeto poético supera su angustia y soledad.

En el caso de la prosa de amistad «Los besos» la cita es esta: «La memoria de un hombre está en sus besos»; y a continuación inserta su dedicatoria: «A Vicente Aleixandre en sus setenta y cinco años, por su libro *Poemas de la consumación*»[23]. Vivanco titula su poema como uno de los que integraban *Sombra del paraíso*, mientras que la cita es el verso inicial de «Quien hace

[22] Se refiere a *Poesía amorosa 1918-1969* (Barcelona, Plaza Janés 1970), la segunda edición ampliada de una antología de su propia obra y de igual título publicada inicialmente en 1965 por la misma editorial.

[23] Esta obra de Aleixandre se publica por primera vez en 1968, mientras que sus setenta y cinco años los cumplía en 1973.

vive», uno de los textos de *Poemas de la consumación*. El lexema «besos», aparte de su presencia en los títulos de dos de sus composiciones («Como la mar, los besos» y «Beso póstumo»), se reitera una y otra vez a lo largo de este libro aleixandrino, en especial en su parte V. Para el crítico Díez de Revenga (1988: 175 y ss.) en él encontramos una de las clásicas dimensiones de toda poesía de senectud, la elegía por la juventud perdida, cuya exultante sensualidad se simboliza con el motivo del «beso». Esta es también la dimensión y sentido en el que ahonda la prosa de Vivanco: como una elegíaca evocación del pasado por parte de un yo poético que sabe ya cercano su fin. Su primera estrofa ya anuncia este sentir existencial: «Morimos tantas veces tantos besos Sopesamos un poco de alarma en cada beso Besamos y el morir no tiene boca Seguimos sin morir y ya sin besos». También Luis Felipe Vivanco participaba, en la época que escribe su poemario, de este amargo sentimiento de declive vital que se refleja, ante todo, en la primera parte, la titulada «Prosas líricas», pero también en muchas de sus «Prosas de amistad». De ahí esa voz poética en primera persona plural a la que recurre en la dedicada a Aleixandre, y como muestra estas estrofas finales:

> Sobrevive heleando y se apodera de nosotros el acoso y cansancio de los días el resabio de endémicos quehaceres la experiencia de manos desasidas
>
> El beso es el deseo que se acerca hasta el límite de su playa absoluta Para aliviar el paso de las horas vacantes su frenesí dibuja otros perfiles
>
> Cuántos besos perdidos cuántos muertos Bello es el pensamiento de que habrá siempre jóvenes de impaciencia besándose despertando y amando
>
> Un beso juvenil ha recorrido su látigo inicial de primavera su azúcar de primera compañera. Y hemos sido ese beso

El amargo pesimismo de Vivanco no se debe solo a ese sentimiento de acabamiento, sino también a la circunstancia social y política del país que sufre su propia familia (en el momento de su muerte, su hijo menor está encarcelado por participar en revueltas estudiantiles), situación más amarga todavía por cierto sentimiento de culpabilidad al haber colaborado con el Régimen en sus primeros años[24]. «INSOMNIO 73. A Dámaso Alonso, a los 30 años de *Hijos de la ira*» es un buen ejemplo. La composición arranca con el

[24] Es sabido que Vivanco formó parte del grupo de escritores que, desde las páginas de *Escorial*, participaron activamente en la vida cultural que intentaba recomponer la Dictadura recién finalizada la contienda; entre otros, Leopoldo Panero, Rosales, Pedro Laín Entralgo y Ridruejo. Ahora bien, primero el desencanto y luego el progresivo distanciamiento del Movimiento no tarda en producirse en casi todos ellos, con Ridruejo a la cabeza, el más directo y combativo del grupo. Es a partir de 1953 cuando empezamos a encontrar en las páginas de su diario ataques directos al Régimen, que, conforme pasa el tiempo, serán más abundantes, amargos y mordaces. Ahora bien, su poética de aquellos años, la del

mismo verso inicial del poema en cuestión de Dámaso Alonso para dejar constancia de que, treinta años después, la degradación moral y existencial denunciada en aquella obra no ha cambiado sustancialmente:

> Madrid es una ciudad de más de tres millones de cadáveres (según las últimas estadísticas)
>
> Te quedaste corto Dámaso te quedaste muy corto en tu cálculo enfurecido de la putrefacción y el crecimiento unánimes
>
> Pudrirse es progresar sin la centella íntima de persona que sufre libremente Pudrirse es practicar muchas calles paradas al volante
>
> Pudrirse es el hedor que acusa la hora punta y las ropas usadas que no tienen más lírica puñeta ni más campo que un patio y sus ronquidos

No es solo una denuncia de la deshumanización sino, y ante todo, de la putrefacción de una sociedad oprimida por la Dictadura, crítica que desliza en la siguiente estrofa con la alusión a *El rinoceronte*, de Ionesco (y también a *Las sillas*), mordaz parábola sobre la degeneración del ser humano que supone todo régimen totalitario:

> Han crecido las sillas los armarios las camas –oh larvas de Ionesco– han crecido las mentes propagadas que embisten y los rinocerontes

Similar amargura y denuncia vemos en «Aquel verano (en los 80 años de Jorge Guillén)», precedido de la siguiente cita de Fray Luis de León: «¿No ves cuando acontece / turbarse el aire todo en el verano? / El día se ennegrece, / sopla el gallego insano...». Sus primeros párrafos estróficos nos sugieren el mundo simbólicamente primaveral, luminoso y ordenado de *Cántico*. El tono de la voz poética de Guillén cambia radicalmente en *Clamor*, en donde el anterior sentimiento de plenitud ante la realidad se desmorona con la irrupción del desorden y el mal. Tal inflexión poética la vemos reflejada en la composición de Vivanco a partir de su séptima estrofa:

> Pero el aire se turba y rasga sus vestidos una espada insaciable de raíz insalubre y rencorosa
> La poesía cambia de costado y sus horas fallidas se esconden en el pálido abrazo del espejo

---

«realismo intimista trascendente», no se avenía con la denuncia social y política. La vemos por primera vez en *Lecciones para el hijo* (1961); muy solapada en algunas de sus «lecciones salteadas» (por ej., en «Oposiciones», «Exigencias», «Barbechos», «Castigo» o «Distancias») y en clave simbólica en el «poema representable» titulado «Los nombres (Idilio)». Ahora, en *Prosas propicias*, y en especial en su sección «Sátiras» la denuncia es mordaz y directa (Vid. Romarís, 2006).

Si estábamos a punto y admitidos si todos respirábamos acordes nuestra misión apenas empezada

Si el pan hecho mendrugo devoraba su inercia y ocupaba una estrella bienhechora de escándalo y asueto

Pronto un clamor histórico de familias heridas situó sus guirnaldas sobre el pecho del mar que olvida y flota

No esperéis otro otoño no acuséis a las nubes que suben doloridas o al último vencejo

Las firmas excluidas los jueces como acólitos y los muchos expertos rebosan las exiguas proporciones de pacientes poetas

A falta de las páginas mejores sumemos los excesos de subsuelos y mentes negativas exportando sus huesos

Hay un lápiz estéril que patrulla los ojos y tinteros volcados sobre un botín o jaula de horizonte

Hay pérdidas afines de carne y de relámpago de hospital y matute de madrugada y mano que acaricia

Porque ninguna otra violencia o desmesura puede aliviar los hombros exclusivos del culpable

Y en la sesión continua de sangre puntualmente derramada sopla el gallego insano

Los versos de la cita pertenecen a su a oda «A Felipe Ruiz». Son el comienzo de la descripción de la tempestad que el fraile agustino pone como muestra del poder de Dios en el gobierno del cosmos. Con su último verso concluye Vivanco su prosa; el «gallego insano» culpable de tal desorden es en este caso el dictador Franco, venido como el viento del noroeste[25].

Finalicemos con la composición «Tercer oído», con la dedicatoria «A mi tío José Bergamín, por su *Beltenebros* y su *Poética del tercer oído*». Con tal nombre –y como puntualizaba Cervantes, «por cierto significativo»– había titulado Bergamín un conjunto de cinco ensayos publicado en 1969, uno de los cuales es, precisamente, «Poética del tercer oído»[26]. El nombre que adop-

[25] La anfibológica expresión ya la encontramos en una entrada de su diario correspondiente al año 1963: «Entra en mi cuarto de soñador antifranquista el viento frío gallego» (1983: 206).

[26] *Beltenebros*. *De la naturaleza y figuración fronteriza de la poesía* (Barcelona. Editorial Universitaria Universidad de Puerto Rico). Cuando Vivanco publica por primera vez su poema en 1973, en un número que la revista *Litoral* dedica a su tío, acababa de aparecer en España una segunda edición ampliada publicada por Editorial Noguer.

ta el Amadís penitente, y por consiguiente Don Quijote, lo toma Bergamín como símbolo de la poesía que encierra a la vez lo bello y lo tenebroso en su misterioso ser. Para captar sus «supremas armonías» es determinante ese «tercer oído», idea que Bergamín toma de Nietzsche, y a partir de la cual reflexiona sobre la poesía de algunos de nuestros clásicos (Manrique, Fray Luis o Góngora, entre otros). Paralelamente sostiene en su ensayo (y en especial en el epígrafe «Tiempo y alma») que la esencia del fenómeno artístico es «convertir un *momento histórico* en un *instante eterno*. La posibilidad de lo imposible. La poesía en cuerpo y alma», idea ya presente en la poética de Machado, sintetizada en sus conocidos versos «Canto y cuento es la poesía. / Se canta una viva historia / contando su melodía». A todo ello se alude en la estrofa inicial de esta prosa, engastada de citas en cursiva que Vivanco toma de los citados cinco ensayos de su tío:

> He intentado la refracción a un tiempo exacta y caprichosa de todos mis problemas y penachos iguales (léase: indiferentes) y aunque me inclino sensualmente hacia las más finas pestañas exteriores no dejo de aprender que ese tercer oído *la posibilidad de lo imposible la poesía en persona* cunde como una ciencia infusa y peligrosa algo beltenebroso y fronterizo que nos acerca demasiado al brillo y al desmayo de las cosas la grieta y el buzón por donde se cuela el cómplice atrevido y distraído de tantos amuletos que no están en el mapa

También en la poética de madurez de Vivanco encontramos una idea similar a la del «tercer oído» de su tío. Me refiero a su «imaginación de lo real», que retoma una y otra vez en sus artículos críticos sobre literatura y arte desde aproximadamente 1945, y que también fundamenta en ocasiones en la idea machadiana de la poesía como canto y cuento. Por tal entiende la facultad espiritual que, movida por la emoción, le permite ahondar en la realidad a la procura de otra realidad esencial. Reparemos ahora en su segunda estrofa:

> Se cuela ¿hasta qué lata vacía de conservas donde soñamos más a gusto cuando ya se ha marchado para siempre nuestra primera novia? No hay que hacer ilusiones porque *el tiempo no pasa el tiempo empieza* y recobra en el canto los nidos de su humilde procedencia La realidad de pronto se equivoca de cepas y vendimia y hay que empezar de nuevo Su aparición nos tienta entre armarios inmunes que nadie ha logrado conocer y domesticar hasta el fondo La realidad sin gemido ni enredos sin culpas ni desagüe pero siempre averiada y golpeada

Una vez más vemos el desencanto que atenaza a Luis Felipe en sus últimos años: «La realidad de pronto se equivoca de cepas y vendimia…». La realidad de la que partía en su «imaginación de la realidad» era la de su vida cotidiana, el paisaje castellano y, en especial, el de las cumbres de sus sierras. La denuncia de la realidad social «siempre averiada y golpeada» es

la que lamenta ahora haber dejado de lado en su poesía, refugiado en su poética del «realismo intimista trascendente». La tercera estrofa es una sucesión de reproches que su conciencia le dicta a su personal tercer oído; entre otros, «Déjate de ambiciones y aventuras mediocres…», «Cuánto cuánto has pecado contra el mejor destino de tu anonadamiento…», «Porque a los pueblos los únicos que no los han movido nunca son los poetas…»[27].

Defensor de la República, Bergamín presidió durante la Guerra civil la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Su oposición al Régimen fue una constante en su vida, por lo que tras volver a España en 1958 se vio obligado a exiliarse de nuevo en 1963. Regresa en 1970 y tras la muerte del dictador siguió defendiendo su idea de una Tercera República. A su figura enjuta y a su inquebrantable posicionamiento rebelde y contestatario se refiere Vivanco en su última estrofa:

> Yo me digo hojeando tu condición traviesa y fugitiva que es un poco difícil (y tal vez muy difícil) lo que sigues perdiendo de peso y coyuntura hasta el final sin corregirte nunca La raíz de tus débiles medidas es esa letra impresa *mágica y musical moral y metafísica* que no mata al espíritu sino *lo verifica y así lo vivifica* Y en esa letra viva susurran los cimientos de tu aéreo edificio Tú agitas como un triunfo tu fantasma impalpable y vulnerable Tú no estás permitido no estás arrinconado ni arruinado y escuchas las rendijas iniciales de tu tercer oído desde el *rescoldo ceniciento* de tu *rapsodia triste*.

Andrés Romarís Pais
I.E.S. Antonio Fraguas
Santiago de Compostela

[27] En este último reproche Vivanco tergiversa irónicamente una frase de José Antonio en su discurso con motivo de la fundación de Falange: «A los pueblos no los han movido nunca más que los poetas». Vivanco parece no haber comulgado con esta idea, pues siempre menospreció la poesía social por razones estéticas. Ahora, al final de su vida, parece lamentar no haber hecho uso de ella para denunciar la Dictadura.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Dámaso (1932). «Sobre *Espadas como labios*». *Revista de Occidente*. CXIV. 323-333.

ALARCÓN SIERRA, Rafael (2007). *Luis Felipe Vivanco: contemplación y entrega*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid.

BARY, David (1976). *Larrea: poesía y transfiguración*. Barcelona. Planeta.

CERNUDA, Luis (1972). *Estudios sobre poesía española contemporánea*. 3ª ed. Madrid. Guadarrama.

DÍAZ DE GUEREÑU, Manuel (1988). *La poesía de Juan Larrea. Creación y sentido*. Bilbao. Universidad de Deusto.

DÍEZ DE REVENGA, F. J. (1988). *Poesía de senectud. Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales*. Madrid. Anthropos.

ESCARTÍN, Montserrat (1995). Introducción» a Pedro Salinas, *La voz a ti debida. Razón de amor. Largo lamento*. Madrid. Cátedra

FERNÁNDEZ DE LA SOTA, José (2009). *Juan Larrea. Versión terrestre*. Bilbao, Muelle de Uribitarte Editores S. L.

FERNÁNDEZ ROCA, José Ángel (2001). «La palabra vivida. Aproximación a Luis Felipe Vivanco y su poesía». En Vivanco (2001). Vol. 1. 9-82.

GULLÓN, Ricardo. (1936). «Un movimiento poético. Disciplina y profundidad». *El Heraldo de Madrid*. 27 de marzo.

———- (1936). «Un movimiento poético. Salvación de la poesía». *El Heraldo de Madrid*. 16 de julio.

——— (1976). «Luis Felipe Vivanco, joven». *Cuadernos hispanoamericanos*. 311. 265-279.

GURNEY, Robert G. (1985). *La poesía de Juan Larrea*, Bilbao. Universidad del País Vasco.

LÓPEZ GONZÁLEZ, María Helena (2000). «Juan Larrea y la revista *Favorables París poema*». *Revista Hispánica Moderna*. LIII, 1. 106-120.

NIETO, Miguel (1995). «La escritura automática en Larrea». *Insula*. 586. 10-12.

NÚÑEZ, Antonio. (1965). «Encuentro con Luis Rosales». *Insula*. 224-225. 4.

OSUNA, Rafael (2005). *Revistas de la vanguardia española*. Sevilla. Renacimiento.

PANERO, Leopoldo. (1959). «La palabra abandonada». *Blanco y Negro*, 7 Febrero. 83-84.

———- (1965). «Unas palabras sobre mi poesía». *Cuadernos hispanoamericanos*. 187-188. 5-19.

ROMARÍS PAIS, Andrés. (2002). «*Memoria de la plata*, de Luis Felipe Vivanco, en el contexto del vanguardismo español». *Letras de Deusto*. 96. 91-124.

———- (2006). «Crítica y sátira social en la poesía de Luis Felipe Vivanco: *Prosas propicias*». *Revista de literatura*. 135. 173-198.

———- (2008). «Elementos paratextuales en *Prosas propicias* de Luis Felipe Vivanco». *Rilce*. 24.1. 147-167.

———- (2010). «La generación del 36. El puzle imposible». *Quimera*. 319, 29-33

ROSALES, Luis. (1934). «Dulce sueño donde hay luz». *Cruz y Raya*. 11. 118-127

ROZAS, Juan Manuel (1986). *La generación del 27 desde dentro*. Madrid. Istmo.

SALAS VIU, Vicente. (1936). «Renacimiento del soneto. Rosales y Vivanco, dos vertientes de una misma poesía». *El Sol*. 22 de julio.

VIVANCO, Luis Felipe. (1933). «La desesperación en el lenguaje». *Cruz y Raya.* 8. 149-158.

———- (1934). «Amor suficiente». *Cruz y Raya.* 11. 129-134

———- (1958). *Memoria de la plata*. Madrid. Rialp, Col. Adonais.

———- (1967). «La generación poética del 27». *Historia general de las literaturas hispánicas*. Vol. 6. Coord. Guillermo Díaz Plaja. Barcelona. Vergara. 463-628.

———- (1971). *Introducción a la poesía española contemporánea*. 2ª ed. Madrid. Guadarrama.

———- (1972). «*Las Mocedades*. Canciones y sonetos (1924-1970)». *La estafeta literaria*. 489.

———- (1972). *Poemas en prosa*. Santander. Bedia.

——-- (1976). «Prólogo». *Los cuatro vientos. Revista literaria*. Nendeln. Kraus Reprint. 7-37.

———- (1983). *Diario 1946-1975*. Madrid. Taurus.

———- (1991). *Los cuadernos de Segovia. Estancias y vagancias*. Segovia. Diputación Provincial.

———- (2001). *Obras. Poesía 1 y 2*. Ed. de Pilar Yagüe y José Ángel Fernández Roca. Madrid. Trotta.

YAGÜE, Pilar. (1998). «Epistolario inédito de *Versión celeste* (1970). (Correspondencia de Juan Larrea – Luis Felipe Vivanco – Barral Editores)». *Moenia*. 4. 169-233.

DOCUMENTOS

Fernando Cabo Aseguinolaza y María do Cebreiro Rábade Villar
"Tipos de Galicia. El cadista", de Antonio Neira de Mosquera
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXIX, 2013, 199-216

"TIPOS DE GALICIA. EL CADISTA", DE ANTONIO NEIRA DE MOSQUERA

En recuerdo de Benito Varela Jácome

Antonio Neira de Mosquera (Santiago de Compostela, 19 de marzo de 1823-A Coruña, 2 de julio de 1854) es una figura singular de la literatura romántica española. Como otros autores del momento, cultivó distintas formas de escritura: el periodismo en primer lugar, pero también el teatro (*La razón de la sinrazón*, *Eleanor Téllez*), la novela histórica (*La marquesa de Camba. Novela original española del siglo XIV*, 1848), la prosa satírica (*Las ferias de Madrid*, 1848) y, entre otras modalidades de escritura, una peculiar manera de cuadro histórico cuya fórmula definió el propio Neira como "un sistema simultáneo de escribir la historia con las galas de la fantasía y los apuntamientos de los archivos y de las bibliotecas, proporcionando al fondo de las crónicas la forma de las leyendas" (2000: 229). La plasmación de este formato se concentra en sus populares *Monografías de Santiago*, publicadas en Compostela en 1850, donde recogía piezas aparecidas previamente en distintos medios periodísticos. Debe recordarse que Neira de Mosquera, tras una primera etapa compostelana (en la que dirigió *El Recreo Compostelano* entre enero de 1842 y septiembre de 1843, y plasmó las líneas fundamentales de su perfil como escritor), se trasladó a Madrid, donde se integró en los ambientes culturales del romanticismo madrileño y fue redactor de distintos medios de prensa y colaborador destacado de foros tan significados como *El Semanario Pintoresco Español*, en donde cuenta con más de cuarenta colaboraciones, o, fuera ya del medio capitalino, *El Correo de Ultramar*, publicación parisina que se destinaba sobre todo al público hispanoamericano[1]. De

* Recibido: 14 de agosto de 2013. Aceptado: 31 de octubre de 2013.

[1] Véase el siguiente comentario de Annette Paatz (2000: 6): "These advantages of the European media market were clearly recognized at the time and even led to the development of Spanish-language periodicals that were produced in Paris before being exported to

regreso a Compostela en marzo de 1848, dirigió la *Revista Literaria* del *Diario de Santiago* entre octubre y diciembre de ese mismo año y luego fundó y dirigió en esta ciudad *El Eco de Galicia* entre 1851 y 1852. Pasó los últimos meses de su vida en A Coruña, hasta que, ya muy grave de una dolencia pulmonar, falleció el 2 de julio de 1854[2].

La figura y la obra de Neira de Mosquera han despertado en los últimos años la reveladora atención de estudiosos como José Daniel Buján, Xosé Ramón Fandiño o Julio Vázquez de Castro, pero estamos aún lejos de conocer todas las implicaciones de un autor cuya trayectoria fue tan breve como intensa y prolífica. De hecho, ha de decirse que la introducción de Benito Varela Jácome a las *Monografías de Santiago* (Neira de Mosquera: 1950: v-xxx) sigue siendo el estudio de referencia para una visión general del autor de "El cadista". Perteneció Neira a la conocida como primera generación provincialista, que se forjó en el entorno de la universidad santiaguesa a finales del decenio de 1830, y sería una figura muy apreciada posteriormente por autores fundamentales del Rexurdimento gallego como Manuel Murguía o Valentín Lamas Carvajal, además de haber dejado más de una huella perceptible en la obra de Rosalía de Castro. Aunque pueda parecer anecdótico, no está de más recordar que *El Defensor de Galicia*, periódico coruñés en donde colaboraba el joven Murguía, utilizó el veinte de noviembre de 1856 la leyenda tramada por Neira sobre los orígenes del monasterio de Conxo, y recogida en las *Monografías de Santiago*, para recordar el banquete de estudiantes y artesanos que había tenido lugar en este emplazamiento el dos de marzo de aquel año y que pronto se convertiría en un hito del regionalismo gallego. Resulta sintomática igualmente, ya años después, la evocación, de tono vindicativo, que se le dedicaría en un periódico como *El Heraldo Gallego* (22 de

---

Latin America, with the double aim of providing information about the cultural productions of Europe while at the same time creating a pan-American forum large enough to reach a great number of Latin American nations. The most important and long-lasting publication was *El Correo de Ultramar* (1842-86), and although it was criticized for flooding Latin America with bad translations of French novels, it also published texts from and about Latin American writers and, above all, functioned as a support for Latin America's media structure". Una información más precisa se encuentra en Catherine Sablonnière (2008).

[2] No hay unanimidad en los datos fundamentales de la biografía de Neira. En el artículo mencionado más abajo de *El Heraldo Gallego* se daba el 19 de marzo de 1818 como fecha de nacimiento, y así lo hace también algún investigador reciente; y Alfredo Vicenti, en la semblanza de 1880 igualmente apuntada aquí, fijaba el nacimiento de Neira en 1822, pero, en la misma página de la publicación en que se incluía el artículo de Vicenti, se justificaba la inclusión de un grabado de Neira aduciendo que el 19 de marzo de ese año de 1880 se cumplía el cincuenta y dos aniversario del nacimiento del escritor… Como lugar del fallecimiento, en *El Heraldo Gallego* se señalaba Santiago y Vicenti, en cambio, indicaba A Coruña. La mejor discusión de estos y otros datos son aún hoy la introducción de Benito Varela Jácome a las *Monografías de Santiago* (Neira de Mosquera:1950: v-xii) y la tesis de licenciatura de Magdalena Sofía Pintos (1967).

abril de 1875), dirigido por Lamas Carvajal, donde era presentado como "el Scott gallego", o la extensa y muy interesante semblanza que hizo de él Alfredo Vicenti en las páginas de *La Ilustración Gallega y Asturiana* (18 y 28 de marzo de 1880), situándolo en el inicio de una corriente de "restauración del espíritu provincial" en la que se inscribía él mismo.

Neira se sitúa, en efecto, en el inicio de un discurso sobre Galicia que tiene vertientes variadas, como la topográfica, la caracteriológica o la historiográfica. Y que constituye también una modelización del referente gallego, en estas y otras dimensiones, para ser presentado ante un público español e hispanoamericano. Uno de los aspectos más relevantes en la nacionalización e internacionalización literaria es la incorporación de espacios concretos, definidos de una u otra manera, a ámbitos de circulación cada vez más amplios y complejos. El análisis detenido de esta función incipiente de la escritura de Neira de Mosquera, junto a la de un puñado de autores presentes en la prensa madrileña en los años cuarenta, sin duda sería muy revelador. Este es el marco en el que se inscribe "Tipos de Galicia. El cadista", texto que por su interés exhumamos en las páginas del *BBMP* y que debe entenderse asimismo como indicio del atractivo de otros muchos textos de Neira de Mosquera carentes de una edición actual.

En este caso concreto, se suma además otra circunstancia nada desdeñable, como es la de constituir una manifestación de relevancia muy particular de la tradición, acaso directa, que subyace en una de las piezas breves de la prosa de Rosalía de Castro, "Tipos gallegos. El cadiceño", que se publicó con pie de imprenta de 1865 en el *Almanaque de Galicia para uso de la juventud elegante y de buen tono dedicado a todas las bellas hijas del país*, correspondiente al año 1866, editado por Manuel Soto Freire en Lugo[3]. Atiéndase, por ejemplo, a que en esta misma edición del *Almanaque de Galicia* incluyó Rosalía la destacada pieza "Las literatas. Carta a Eduarda", y a que Neira fue también autor de un artículo de título "Filosofía social. La literata", aparecido primero en París el año 1845, posiblemente en *El Correo de Ultramar,* y luego en el *Semanario Pintoresco Español* en 1850 (Mª de los Ángeles Ayala: 2012). A la luz de estas y otras circunstancias, cabe pensar que la obra de Neira de Mosquera ilustra bien la importancia que tienen, para entender determinados aspectos de la obra de Rosalía, las vinculaciones intertextuales con tradiciones previas[4], que se asientan en una pluralidad de modelos discursi-

[3] Lo señaló Carme Hermida (1993:105): "No grupo dos emigrantes unha das figuras máis representativas da época é o *cadiceño*, emigrante en Cádiz que volve cos petos baleiros pero falando andaluz. Este tipo foi maxistralmente pintado por Rosalía de Castro, pero xa fora ridiculizado con anterioridade por outros autores como Neira de Mosquera, quen no ano 1851 nun artigo que se titula "El Cadista" incidía na traición idiomática deste personaxe".

[4] Más observaciones sobre estos aspectos en Fernando Cabo (en prensa). Un ejemplo muy elocuente de las relaciones de intertextualidad que la obra de Rosalía de Castro contrae con la de Neira de Mosquera, y del papel que en la de ambos desempeñó el discurso de

vos realmente notable y en una noción de literatura, muy ligada a la prensa, en el que la presión del público y los condicionamientos del mercado comenzaban a estar muy presentes. Sólo así, en el horizonte de una modernidad en desarrollo, puede entenderse también la distancia de algunos de los posicionamientos rosalianos respecto a estos precedentes.

Aunque bien estudiada desde el punto de vista histórico y demográfico (Rodríguez Galdo: 1995, Cagiao: 1992), la representación de la emigración gallega del siglo XIX es todavía un territorio relativamente virgen en los estudios literarios, sobre todo si tenemos en cuenta la incidencia social del fenómeno en Galicia. Sin embargo, debido al hecho de que Rosalía de Castro encaró los flujos migratorios desde muy distintas vertientes, es posible afirmar que el campo del rosalianismo ha sido bastante pródigo en el abordaje de esta cuestión[5]. Muy pertinente en este contexto es el trabajo de González Herrán (1986), que analizó en detalle la vinculación de "El cadiceño" de Rosalía de Castro con otros ejemplos de literatura costumbrista decimonónica como "El jándalo" de Pereda. A partir de los precedentes señalados, resultaba en cierto sentido una tarea pendiente reconstruir la genealogía literaria del emigrante gallego que retorna de Cádiz, un tipo sociológico en cambio bien caracterizado desde el punto de vista de la historia social (Pascua Sánchez: 1994 y 2001).

Fuera del estricto marco de la literatura española de costumbres, el tipo del cadista —denominación frecuente en la época— ya había sido objeto de varias aproximaciones satíricas en la prensa gallega desde comienzos del siglo XIX[6]. Así lo reflejan los diálogos y tertulias literarios divulgados en publicaciones periódicas o paraperiódicas, muchos de ellos surgidos al calor de la literatura propagandística que rodeó la guerra de Independencia española. La aparición de Cádiz en estos textos no puede desvincularse, como es lógico, de la corriente del liberalismo doceañista, proceso político que, vinculado a una paulatina apreciación de las costumbres locales y a una cierta

---

la poesía popular gallega, es la presencia de una copla gallega en "El Cadista", la misma elegida por la autora para concluir uno de sus *Cantares gallegos* (1863). Con respecto a la versión transcrita por Neira, la rosaliana cuenta con una variante en el verso tercero: "Si o mar tivera barandas / fórate ver ó Brasil; / mais o mar non ten barandas, / amor meu, ¿por dónde hey de ir? (Castro 109).

[5] Resultan insoslayables, en este contexto, los estudios de González López (1986) y de Pereira Muro (2008).

[6] Agradecemos a la profesora Rosario Álvarez la notificación de la ocurrencia del tipo del cadiceño en estos documentos. Por su parte, el profesor Santiago Gutiérrez llamó nuestra atención sobre la aparición de "cairento" en un testimonio posterior al rosaliano: *Maxina ou a filla espúrea* (1880) de Marcial Valladares, la primera novela escrita en lengua gallega. Resulta interesante constatar que, al igual que en "El cadista" de Neira, Valladares dedique varias líneas del capítulo a la descripción indumentaria del personaje: "iba como fantasioso, lucindo o seu calañés á teima, un marsellé moi historiado, con moito broche de plata sobre un chaleque de raso negro, a dourada cadea da súa moestra e hasta a encarnada faixa que case lle chegaba ó peito." (Valladares 51-52).

rehabilitación del gallego como lengua de expresión escrita, habría de resultar muy relevante en la emergencia de este tipo de literatura dialogada.

En plena consonancia con la caracterización del cadista por parte de Neira de Mosquera ("su lenguaje ni es gallego ni andaluz: es un lenguaje *sui géneris*, un *pout-pourri*; una jerigonza, un galimatías"), el primer *Diálogo en la Alameda de Santiago* (1836) hace uso de la convención que pretende ridiculizar el carácter híbrido del habla del emigrante retornado. Al igual que ocurrirá años más tarde en la pieza de Rosalía de Castro, en este *Diálogo* la representación del habla se da en estilo directo. El personaje de Freitoso es el único que no se expresa en lengua gallega, sin ser tampoco capaz de expresarse en lengua castellana, lo que dará lugar a efectos de comicidad como los conseguidos en el siguiente parlamento: "De cuidado, no Señor; es ya enfermedá viega, que llevo jastado con ella lo que no es creíble, porque toavía cuando vin de Cais tuven que pajar cien reales de mencinas al Boticario, y ella siempre de la misma moda: es imposible que non sea algún feitiso o frida de ojo" (Mariño ed.: 2008 372). Nótese también la concomitancia con los saberes pretendidamente adquiridos por el emigrante de Neira de Mosquera, que atañen al conocimiento médico de la época, a los avances terapéuticos y al uso o no de prácticas como la sangría.

Vemos, pues, que desde su origen la caracterización del emigrante gallego retornado de Andalucía abunda en determinadas constantes[7], entre las que destaca sin duda la arrogancia y el sentimiento de superioridad con respecto a sus coterráneos. La distancia con la que es visto por la comunidad a la que retorna lo convierte en un tipo específico de intruso, que permite la autocaracterización de la identidad gallega no por oposición a una alteridad "extranjera" (andaluza o castellana), sino más bien por contraste con respecto a aquello que los teóricos del poscolonialismo Frantz Fanon o Homi K. Bhabha denominarían mimetismo fallido (*mimicry*), posición propia de quien pretende renunciar a sus orígenes sin conseguirlo del todo, exponiéndose de ese modo a la censura del grupo. Esta dinámica, muy presente ya en "El cadista" de Neira, será llevada al extremo por Rosalía de Castro. A ello contribuye la posición de la voz narrativa, decisiva en "El cadiceño", en virtud de la autocaracterización de la narradora como caricaturista, y del encuadramiento del relato en un marco espacial acotado por la visión desde una ventana (Rábade Villar 2011, López Sández 2012). Rasgos específicos del retrato rosaliano son asimismo una cierta indistinción entre los tipos del

[7] No es ajena a la caracterización genérica de un tipo social la elección de nombres comunes (Benito, Francisca y Antonia) para los personajes del cuento. Benito era también el nombre que la escritora germano-andaluza Fernán Caballero dio al personaje del gallego emigrante en el episodio "Un tío en América" de la novela *Cosa cumplida… solo en la otra vida*, obra que resuena en la dedicatoria y en el prólogo del libro *Cantares gallegos* de Rosalía de Castro (Bouza Brey 1963).

cadiceño y del habanero[8], únicamente insinuada en el caso de Neira, y el hecho de que se haga pivotar la diégesis en torno al motivo del regreso, y no en torno a los móviles y circunstancias del desplazamiento.

En la genealogía literaria de este tipo, el carácter altivo del cadista se deriva de la presunción de haber estado expuesto a un círculo de sociabilidad urbano, por contraste con la Galicia rural, y más permeable por tanto que este a las modas y a las novedades. Habida cuenta de la importancia geoestragética de Cádiz en el primer tercio del siglo XIX, no extraña que los cadiceños invoquen su estancia en la ciudad como garantía de acceso a una información fiable sobre determinados acontecimientos históricos. De nuevo en el *Diálogo* de 1836, Freitoso insistirá en refrendar las opiniones vertidas con el conocimiento adquirido fuera de su tierra: "De ese General ya yo no oí habrar muy ben en Cais" (Mariño ed.: 2008 328) o "Pues de la mesma moda que lo cuenta, lo oí yo tambien en Cais" (372).

En cambio, un trazo diferencial del cadista de Neira de Mosquera con respecto a estos precedentes —tal vez por su relativa lejanía con respecto a la representación literaria del doceañismo— es la ausencia de un discurso ideológico explícito, que sitúe al cadiceño en la órbita del librepensamiento. Aunque con un claro propósito ridiculizador, que de nuevo se expresa a través de la parodia lingüística, el vínculo de este tipo social con el cuestionamiento de la tradición y de las ideas absolutistas es muy evidente en este pasaje de la *Parola de Cacheiras* (*circa* 1836), esta vez puesto en boca de un personaje llamado Antón:

> *Ant*. Es verdade q[*u*]e mi Padre non me criou asi, pero si el e todos los de su tiempo, fueron burros, fanaticos, esclavos, y supersticiosos, p[*o*]r q[*u*]e eu lo hei de ser tamien? Yo cando estive en Cais tiben unus amos q[*u*]e correran las catro partidas del mundo, estuberan en Amereca, Eguito, Costantinopla, Amesterdan, Londres, Parìs, Lisboa, y q[*u*]e sé yo q[*u*]e mas, sabian todas las leises, é decian q[*u*]e los frades y toda esa chusma de cregos no eran outra cosa que un fato de Sanganos, chupones del corazon delas naciones, e q[*u*]e p[*o*]r lo mesmo ya los echaran de casi todas ellas, bien convencidos de q[*u*]e eran los estrumentos del despotismo, los opresores del guenero humano, y los candados delos grillos de nuestra libertá. (Mariño ed.: 2008 381-382)

Otro elemento singularizador del texto de Neira de Mosquera es el uso irónico de los referentes clásico y mitológico, que introduce una veta peculiar en el tono costumbrista del cuadro. El exordio primaveral ("Bajo los frondo-

[8] El tipo del habanero será perfilado con más detalle en "Las literatas", cuadro que permite trazar una oposición, presente en otros testimonios literarios, entre la afectación del emigrante retornado de La Habana (el barbero, en Rosalía) y el carácter casi grotesco del emigrante retornado de Cádiz.

sos castañales de Galicia en los que no se avergonzarían los poetas clásicos el preludiar dulces y tiernas églogas") enmarca una escena que pronto se apartará de lo bucólico. La orientación satírica de la pieza asomará, por ejemplo, en un uso muy peculiar de la tópica del *miles gloriosus*, de acentos quevedescos y cervantinos. El diálogo implícito del cuadro con referencias bélicas contemporáneas facilita la amplificación retórica de la figura, como cuando se nos presenta a Benito, acompañado de un amigo, jugando, bebiendo, enamorando y charlando "como soldados en vivac" o cuando se dice que en las conversaciones se recrea con sus acuerdos y sus apuntes, como una coqueta con sus amores, como un escritor con sus ensayos, como un soldado con sus olvidadas campañas".

También los referentes mitológicos son usados en sentido irónico. La corriente migratoria es comparada con la búsqueda del vellocino de oro ("ni el amor es capaz de separar á estos argonautas de la dichosa conquista del vellocino andaluz"), referencia que pretende acentuar grotescamente la codicia que, según el autor, resulta ser el verdadero móvil del viaje. En esta concepción malthusiana de los flujos poblacionales del campo a la ciudad (Núñez Seixas: 1998), cuyo pesimismo implícito parece orientado a censurar las expectativas individuales de ascenso social, Neira de Mosquera resulta ser también hijo de su tiempo[9].

El texto de "El cadista" se publicó, al parecer, en tres ocasiones, de acuerdo con las informaciones, no muy precisas, consignadas en 1921 por Armando Cotarelo Valledor. La primera nos llevaría a las páginas de la *Revista* de *El Correo de Ultramar* en 1843 —no hemos podido localizar el ejemplar, que Cotarelo no especifica[10]—. La segunda publicación, sin indicación del autor, se produjo en las páginas de la *Revista Literaria* del *Diario de Santiago* en 1848, que aparecía los domingos[11]. Finalmente se reprodujo el artículo en

[9] Aunque mucho más explícito sobre las consecuencias sociales del reclutamiento forzoso (quinta) y de la pobreza en Galicia, el *Diálogo entre Silvestre Cajarabille e Domingo Magariños, labradores e vecinos nas súas respeutivas parroquias*, dos años posterior a "El Cadista", también consideraba poco valerosa y casi indigna la opción de emigrar a Cádiz: "*Caj*. Todos temos, meu amigo, / De esa mesma lan un sayo, / E nunca vin esta terra / Tan acañada de cartos: / Aféllas que ja coidei / Que tamen vos dera o frato / De camiñar entre os mozos / Que ja pra Cáis embarcaron: / *Mag*. Eses van fugindo à quinta / O fusil elles pesado / E máis ben queren en Cáis / Servir de burros e machos. (Mariño ed.: 2008 499-500).

[10] En la publicación del artículo en la *Revista Literaria*, que se detalla a continuación, se incluye la siguiente nota al pie, que parece contradecir la afirmación de Cotarelo relativa al año de la primera publicación y que tampoco coincide con la fecha que se señala al final de la tercera publicación en *El Eco de Galicia* (véase más abajo): "De una revista literaria de París copiamos este artículo publicado en 1845 por uno de nuestros escritores contemporáneos".

[11] La Biblioteca da Diputación Provincial de Pontevedra conserva un pequeño volumen de paginación única con la colección completa de la *Revista Literaria* (signatura: cap. 23), que incluye en la cubierta la siguiente anotación manuscrita: "*Regalo* de D. Armando Co[tarelo]". "El cadista" se publicó en distintas entregas según se colige de la páginas en que

El Eco de Galicia, en su número 39, el 9 de agosto de 1851. Este es el texto que aquí se edita, con actualización de la ortografía, salvo en casos con relevancia fónica, y de la puntuación. Nos ha parecido oportuno incluir las variantes —no así lo que son meras erratas corregidas— entre la versión editada y la de la *Revista literaria*, ya que denotan en algunos casos cierta intención estilística y el cuidado puesto en su publicación.

FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
MARÍA DO CEBREIRO RÁBADE VILLAR
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

TIPOS DE GALICIA. EL CADISTA

Yo soy hijo del herrero
de Rubiales
y nieto del meseguero.
Prabos, Pascual y el Gaitero
son mis deudos caroñales.

(Lucas Fernández, *Farsa antigua del Nac. de N. S.*)

Bajo los frondosos castañales de Galicia en los que no se avergonzarían los poetas clásicos el preludiar dulces y tiernas églogas, en las márgenes de aquellas pardas montañas donde retumba el trueno y desaparece el rayo, en las orillas de los plateados torrentes que se precipitan en invierno llevando al mar[12] la fortuna de los moradores de algunos pueblos, en las verdes campiñas en las que el no maduro trigo, agitado por el relente, remeda las olas del océano en calma, en las ciudades y en las aldeas, vendrá a encontrarse con nosotros el generoso cadista. ¿Y qué profesión o qué categoría representa este honrado colono?

El cadista es el labrador gallego que, llevado de una vetusta costumbre, producto de la ambición o de errores administrativos, se marcha a Cádiz por seis o siete años. Allí hace lo que todo el mundo sabe y vuelve a su tierra hecho un hombre de botón gordo, con algunos ahorros que cobra por letra y con más humos que una chimenea de vapor. Cádiz es el paraíso terrenal de estos buenos hombres: apenas llegan a saber persignarse y a otear por el monte, sueñan ya con la beneficiosa peregrinación, contando sus años para

---

se incluye (11 a 13, 21 a 23 y 25 a 29), aunque no hay indicación de fechas. En el mismo volumen aparece otra colaboración, carente también de la identificación de su autor, con el común marbete de "Tipos de Galicia", titulada "La romera", que queda inconclusa.

[12] a la mar [Revista Literaria

que llegue presto el dichoso día de la partida, y remedando fielmente a los cadistas recienvenidos y avaros con los desengaños que nunca revelan.

Conforme a las dolencias del bolsillo, así copian el traje de aquellos, como añaden unos ribetes de paño de Segovia a las chaquetas y unas plumas de pavón a las monteras, y pierden la nacionalidad de sus cabezas abrigándolas con sombreros gachos, y compran un chaleco de grana con realillos de plata. Por otro lado, no hay viejo avariento ni madre huraña que no tenga en los labios las fortunas de los que voluntariamente se espatriaron; y como en otras tierras hay a menudo la lluvia de oro de los tiempos fabulosos, ni el amor es capaz de separar a estos argonautas de la dichosa conquista del vellocino andaluz. Más de una vez sucede que se apresura una boda para aprovechar el novio un viaje, donde se goza a la par de las tiernas y dulces caricias de una esposa y de las opulentas esperanzas de una productiva espatriación. La boda es una nueva era de placeres y un paso más para los dolores de la ausencia; el amor es un motivo poderoso para el viaje; el viaje, un aliciente eficaz para la ambición. Es esta una idea general en el país, enérgica, imperiosa, porque circula con los años y se alimenta en el corazón. Todos pagan a ella su feudo, y el mismo Benito Varela, que así se llama[13] nuestro cadista, se embarcará[14] con las mejillas húmedas aún de las caricias de Francisca de Castro.

¿Y quién es esta Francisca de Castro? Su esposa. Y es necesario que observe el lector su afanosa existencia para que conozca el personaje del cual recibe el cadista claros y bien marcados contornos. Esta Francisca de Castro es una mocita hermosa como un sol, algo alegre, pero honrada como la primera. Andando de romería en romería, le dio el mal de ojo por Benito Varela, y no se apartó por ningún respeto de su arraigada afición. No vale que Benito fuese alegre, bromista, y que engañase a algunas doncellas... de labor. Está dicho que aquel Benito ha de ser su Benito, y su Benito cae[15] en el anzuelo pidiendo a la tía Antonia la mano de su adorado pimpollo. La cosa es hecha, y boda y tornaboda se prepara. Los viejos, por no desconfiar, murmuran de este casorio; las madres no lo envidian para sus hijas; pero Francisca[16] baila de contento, para llorar a los pocos días, porque sabe muy bien que casarse con[17] Benito y él marcharse[18] a Cádiz todo será una misma cosa. La boda se hace. A los pocos días, la casa de la tía Antonia parece un valle de lágrimas porque Benito vio la papeleta que esperaba en la puerta de la iglesia parroquial, y en estos días escucha el recién novio una novísima edición de la cartilla de nueva crianza (envidiable trabajo de su espo-

[13] llamará [Revista Literaria
[14] se había embarcado [Revista Literaria
[15] caye [Revista Literaria
[16] Francisco [Revista Literaria
[17] casarse con : casarse [Revista Literaria
[18] él marcharse : marcharse [Revista Literaria

sa). La tía Antonia le revela los muchos peligros que hay en Cádiz, según se lo ha dicho un compañero[19] suyo, indiano, y la bella rubia no deja de recordarle por último algunos mandamientos, aconsejándole que tenga la mejor conducta y pidiéndole que no se olvide de su cariño. Benito todo lo aprueba, dando formal palabra de cumplirlo. Viene a la ciudad o villa cercana, compra paño para un vestido, la tía Antonia le regala un escapulario, y su esposa le entrega un par de *escritos* para librarle de alguna mala tentación o cosa parecida. Llega la víspera del viaje, esta familia no cesa de llorar, viniendo a consolarla las tres hermanas de los tres mancebos que marchan con Benito. Entretanto, recorre la aldea despidiéndose de los amigos y recogiendo cartas de dos leguas a la redonda para otros muchos vecinos que se están haciendo poderosos. Son las once de la noche cuando Benito llega a su casa, concluye su pequeña maletilla, donde ata unos zapatos nuevos. Se pone tan triste y apesadumbrado que da congoja el mirarle, y no perdona medio alguno para consolar a su esposa con halagüeñas esperanzas y dulcísimas palabras. Por fin llega la hora fatal de la marcha, todos salen de la casa y asoma el día cuando tienen andadas dos leguas... a pie, por supuesto. Acompáñanles la tía Antonia, la rubia Francisca, la hermana de los otros mancebos y algunos perros de buena ley y mejor olfato. Contrasta singularmente el lagrimeo de unas y otros[20] con los brincos y carcajadas de los viajeros. La ciudad de Santiago es el teatro de esta tierna despedida, y en ella se dan los esposos[21] un estrecho abrazo prometiéndose eterna fe, buenas noticias y varias libranzas ("si puedes, hijo mío", dice la tía Antonia). Todos se dan las manos, y en las manos el corazón, como dijo no sé quién. Y los nuevos argonautas levantan sus palos, y entregando sus votos a la Virgen de la Esclavitud, pierden de vista el crucero de La Coruña para no volver a mirarlo sino de cadistas.

Para Francisca comienza hoy una vida acongojada. La esposa de Benito Varela vuelve desconsolada a la aldea, tarda mucho[22] en mudarse la cofia, como si estuviese de luto, no se halla en las romerías y, si por casualidad concurre a alguna fiesta con la tía Antonia, ella se sienta al lado de las ancianas, triste y severa, como una mujer cubierta de canas y llena de desengaños. Si baila es después de ruegos continuados, y para esta locura toma siempre por pareja a un galán comprometido, y sus palabras van dirigidas a recordar los felices tiempos en que veía allí a su querido Benito. Cuando canta con las doncellas del pueblo, sus versos son alusivos a los recuerdos dolorosos que afligen su corazón, como estos:

---

[19] compadre [Revista Literaria

[20] otras [Revista Literaria

[21] los esposos : los dos esposos [Revista Literaria

[22] tarda mucho : tarda mucho tiempo [Revista Literaria

Si o amor tuvera barandas,
fórache a ver ao Brasil.
Quen non ten alas non vola.
¿Amor meu, por donde ei de ir?
.....
Escribírache unha carta,
no medio unha cinta verde.
Non quero cinta nin carta,
quero que veñas a verme
.....

¡Pobre niña! ¡Inocente paloma que siempre espera! Y Benito, vengamos a cuentas con él, ¿es fiel a su esposa? ¿Benito le es constante? Sentimos decirlo, pero aquel Benito acostumbrado al reducido círculo de la aldea, juega a cruz y cara y pasa las noches de claro en claro, para contar los días (si llueve) de turbio en turbio. Benito se acuerda únicamente de su esposa en los días de correo. Al llevar la carta se mira descargado de toda responsabilidad; y, encontrando a un amigo, ambos juegan, beben, enamoran y charlan como soldados en vivac. Francisca se consuela en tanto con las cartas de su esposo. Este voto que hizo, entre tanto,[23] en el fondo de su corazón, esta secularización de placeres, a que se ha entregado movida del amor, es tierna, sencilla; porque esas pasiones apacibles como la brisa de los bosques, como el murmullo de los arroyos, como el canto de los pájaros, mal se avienen con las violentas impresiones que mueren a la mañana de la vida. Para Francisca se acabaron las romerías. No es dueña de su corazón, porque su *señor* está ausente, sacrificándose por conseguir un capital que los hará felices. Para la esposa de Benito ya no hay colores en las cofias. Recuerda a todas horas el dichoso día en que viene el correo y, cuando llega este, se levanta al cantar del gallo y no está satisfecha hasta que se pierde en la numerosa concurrencia que llega a Santiago para buscar las cartas de sus esposos, padres o hermanos.

Al recibir carta de Benito, no cesa un momento de leerla por el camino (si es que sabe) y de enseñarla a los vecinos para que todos sepan que su Benito es un mozo juicioso que se acuerda mucho de su esposa. Tarde, mal y arrastro, o, lo que es lo mismo[24], al cabo de cuatro o cinco años, sabe que está próxima la venida de su marido; y toda la parentela se prepara a recibirle más rico que Creso y mejor muchacho que Alcibiades. Francisca está loca de contento, y la bella[25] rubia no duerme con el pensamiento de que viene su cadista y siempre está contando los días del viaje, hora por hora y jornada por jornada.

[23] hizo, entre tanto, : hizo [Revista Literaria
[24] es lo mismo : esto mismo [Revista Literaria
[25] y la bella : la bella [Revista Literaria

Tiempo contado luego[26] se acaba. La cosa es hecha: el bueno de Benito ha desembarcado en La Coruña, y vuelven a esperarlo[27] en Santiago la infeliz Francisca, la tía Antonia y algunos mozos que desean saber de los que quedan en Cádiz. Ya tenemos al cadista en campaña. En vano se ha desfigurado con unas patillas de sable corbo y un sombrero gacho, faja encarnada con estremos de mil colores y un soberbio *petit* de color de pasa. Aquí le tenemos: el cadista dice a la letra lo que sigue, que es lo mismo que manifestar aquí nuestro tipo, ni más ni menos, cómo vuelve de su patria adoptiva. Quien le ignora es Francisca de Castro... Le mira y le observa..: es el mismo, su corazón se lo dice; y tiernísima es esta escena de abrazos y suspiros de gozo, que también la alegría tiene sus hipos como el engullir y otras lindezas que no recuerdo. Francisca no cesa un momento de hacerle ver las numerosas reformas que reconoce en su semblante y en su traje; y su *espozo*, que ahora ya no es *esposo*, afecta no encontrar variedad en nada, y sí vulgaridad en todo lo que le rodea. Su lenguaje ni es gallego ni andaluz: es un lenguaje *sui generis*, un *pout-pourri*; una jerigonza, un galimatías. Al niño, hermoso retorno [sic] suyo, le abraza, le mima y le compra una gorra de cuarterones a guisa de media naranja, con un poco de pelo[28] erizado por la costura del medio.

En seguida todos se ponen en marcha para la aldea, y estos son días de bateo para el cadista. De todas partes llueven preguntas y felicitaciones, y bueno es que aprendió a ser cumplimentero y engrillado, que lo demás era para cansar a un león eso de averiguar unos y otros si han muerto los que no escriben o si ganan los que contestan a menudo. Algún beneficiado (sin grandes beneficios) viene a visitarle y no deja de preguntarle si el territorio está pacífico, o si ha sido cierto aquello de la escuadra inglesa que se avistaba en Cádiz, según decía el *Católico* de..., no se acuerda de la fecha. El cadista le contesta con cierta calma empalagosa y no recela en poner a Madrid a tiro de fusil del campo de S. Roque, o a Gibraltar como el *Chambéry* de Cádiz, haciendo mérito de que habló con rusos, polacos, holandeses y aun creemos que con moscovitas[29]. Esto alucina al[30] auditorio. El beneficiado no perdona ocasión de lucir sus conocimientos históricos, trayendo a cuenta las naumaquías de Diocleciano, la batalla de Salamina y la célebre de Lepanto, por la cual celebra la iglesia la fiesta de nuestra señora del Rosario. Al recordar advocación tan milagrosa, se descubren por un momento. El cadista, a los pocos días de su llegada, hace distribución de algunos ahorros que trae para casa[31] y del dinero que viene a cobrar por letra a la ciudad. A Francisca le regala un collar, con sus pendientes, y una buena mantilla. Al niño, un som-

[26] pronto [Revista Literaria
[27] esperarle [Revista Literaria
[28] poco de pelo : poco pelo [Revista Literaria
[29] con moscovitas : moscovitas [Revista Literaria
[30] el [Revista Literaria
[31] casa : la casa [Revista Literaria

brero por dos de su cabeza, y a la tía Antonia una cofia fina que no deja de ser mal mirada porque es de linón inglés, y esto afecta a la invulnerable nacionalidad de esta bienaventurada anciana.

Con los ahorros compra en las próximas ferias una yunta de bueyes y arrienda una mala casa, en cuyo piso bajo (alias cocina o bodega) viven en completa armonía un par de cochinillos, que conseguirán un mediano capital allá para el mercado de todos los Santos, el ganado vacuno, que sirve para el trabajo, una docena de gallinas, con sus necesarios gallos, y alguno que otro conejo que hace más escavaciones en la cocina que un arqueólogo en Pompeya o Herculano.

Tampoco se olvida de un carro que *cante bien*, para llevar y traer grano o leña con utilidad, dos perros de presa llamados *habaneros* o *pilotos*, y alguna pipa de prueba, porque, acostumbrado a los manejos bautismales, tiene esperanzas de poner una taberna. En seguida se hace individuo de alguna cofradía y se ofrece a tener el cepillo de las ánimas, tan pronto como abra el ingenio: esto me parece escelente, porque corren voces de que los que volvieron de Cádiz tratan con los moros encantados y son tan brujos como ellos mismos. En los primeros días de su llegada no tiene el cadista tiempo para nada, pero después calcula seriamente cómo ha de pensar y cómo ha de obrar, y se dedica a[32] trabajos mecánicos, como hacer zuecos o ejes de carros[33] o a ser tabernero bautismal, con honores de lonjista. Ahora no se habla en la aldea de otra cosa más que de Benito Varela, y, sabiendo aprovecharse de esta aura popular, no deja de esplorar la voluntad de todos, procurándose algunas positivas deferencias..., que son las mejores.

Por este motivo el cadista es gravetón como el primero, sigue en sus narraciones hiperbólicas y no tiene empacho de improvisar un plano de Cádiz desde el atrio de la iglesia, convirtiendo un cercano monte en aduana, el lejano pinar en arboladura[34] de los bosques del puerto y la iglesia parroquial en las balanzas de la lonja donde había estado (debía decir "donde había servido", pero siempre es bueno hacer gracia) para pesar cacao y otros géneros estranjeros. Aquí es siempre de grande efecto un cigarro de seis maravedises, fumado con un si es no[35] es de orgullo. No hay ente más ridículamente tonto que una medianía ex-viajera.

Vamos a describir el cadista en su vida privada, cuando, perdiendo su prestigio de novedad, procura conquistarla[36] con la más perseverante intención. Nuestro héroe, y lo decimos sin ánimo de ofender su modestia, es laborioso, algo arisco, pero altivo si los hay.

---

[32] a : o a [Revista Literaria

[33] carro [Revista Literaria

[34] la arboladura [Revista Literaria

[35] o no [Revista Literaria

[36] reconquistarlo [Revista Literaria

Procurando presentarse en público con una pueril afectación, nunca cede a[37] su carácter; y desde su esposa hasta los vecinos, y desde algún capellán hasta el último monaguillo, es severo y amigo de hacer valer su opinión. Esta severidad de carácter, esta arrogancia indisputable, le guarda[38] para el año próximo la nudosa vara de alcalde, y héteme aquí a mi cadista convertido en un regordete representante de la flaca Themis.

A los pocos meses le cae en suerte el honroso título de mayordomo de la parroquia, y su función se distingue por los estrepitosos cohetes y rechinantes bombas. ¡Oh!, los cadistas se mueren por estos fuegos y se disputan con los chiquillos el pegar fuego a estos pájaros de caña, que dijo un ingenio de antaño. Una de las cualidades distintivas de nuestro protagonista es el lujo o la fanfarronada[39]: nadie paga donde él está y su palo es el primero que se levanta en cualquier refriega, sepa o no sepa si es con razón o sin ella. Si llega uno a encontrarse en cualquiera caravana de a pie un hombre traquibajuelo con el sombrero gacho en la cabeza, su camisa de chorrera sujeta en el cuello por un pañuelo de seda que ata a la marinera, gracias a un anillo de poco precio que sube hasta el nudo, su chaleco de terciopelo con realillos de plata por botones, corta chaqueta con cintajos negros enfrente de los ojales, pantalón con vivo encarnado, un pañuelo colgando del bolsillo para que se vea y la ceñida faja, amén del buen palo y mejor perro que le sigue de librea, no habrá temor de equivocarse: este es el cadista que se dirige de toda gala a una romería. Si acercándose a la casa de algún capellán, que es, como dijo un poeta satírico del siglo XVIII,

> Abate por la mañana,
> al medio día bayetas,
> don Gerónimo a la tarde
> y de noche zapatetas,

y se escucha una conversación de historia contemporánea o filosofía moral, aquí está el cadista haciendo alarde de lo que ha visto en sus viajes y castellanizando palabras que es un primor. Todas las novedades de esta conversación son obra suya, que se recrea con sus acuerdos[40] y sus apuntes, como una coqueta con sus amores[41], como un escritor con sus ensayos, como un soldado con sus olvidadas campañas. Rijoso como él mismo, no pierde ocasión alguna en lucir sus agudezas, y su genio emprendedor fragua demandas y multiplica intrigas por un camino mal abierto o un arroyo mal dirigido,

---

[37] de [Revista Literaria
[38] guardan [Revista Literaria
[39] fanforranada
[40] recuerdos [Revista Literaria
[41] amoríos [Revista Literaria

comprobando el refrán de que los judíos[42] en pascuas, moros en bodas y cristianos en pleitos gastan sus dineros.

El cadista, que no es lerdo, se hace amigo de todos y obsequia mucho en su casa al escribano, hombre agudo y decidor, por aquel otro refrán del país (y vengan refranes): "En pleito bueno o malo, tendrás a mano al[43] escribano". Tocante a amores, es el lindo don Diego de ocho leguas a la redonda. Cuando se propone enamoricar a cualquiera doncella, pone los brazos en jarras, tuerce la cabeza con gachonería y pasa por un andaluz hecho y derecho. Otras veces contradice a la multitud, si es requerido en alguna profunda cuestión y usa en este momento de palabras[44] sonoras y campanudas. El cadista se distingue por un frívolo orgullo que quedó en él como la mosca en la bellota, como el gusano en la manzana: perdónennos nuestros benévolos lectores estas comparaciones, porque estamos en el campo y aquí no hay otra cosa. Para el cadista es un nuevo mundo, y bien pequeño a su pesar, el pueblo que le ha visto nacer y, lo que es peor, que probablemente le verá morir. Se olvida de las figuras de los bailes del país, no se acuerda de muchas costumbres que pasaron de padres a hijos como las tradiciones y las patrañas, pero, en cambio, es el que salta mejor y brinca mucho más, y afecta que se pierde... Pero con esto se ríe la gente y, cuando menos se supone, sigue sin peligro en algún solo. ¡Bah![45]... perderse en el único baile que sabe.

El cadista también entiende alguna cosa de medicina, poco, sí, pero algo es algo y menos es nada. Ha servido en Cádiz a un físico de regimiento y sabe bastante de récipes y lo de más allá... Sin embargo, es, sin comerlo ni beberlo, enemigo de Broussais, porque eso de sangrías pide cirujano, y este es el hombre más desnaturalizado y amigo del dinero que se ha conocido[46]. Nuestro honrado ciudadano lee mucho en el lunario perpetuo (capítulos de siembras y vaticinios) y sabe la historia de Géminis y Capricornio, ignorando la de Libra, venda o no venda en su cuasi-tienda o completa taberna. Como filarmónico, es el barítono de una misa mayor; y se puede asegurar, sin temor de equivocarse, que el engrillado cantante que en el coro se coloca al lado del gaitero y que se deshace en saludos con el señor abad, al concluirse la misa, es el cadista vestido con elegancia. En el comercio es enemigo de las leyes restrictivas y llega a la cercana ciudad, villa o romería entre seis y siete de la mañana, chaqueta al hombro, su cesta de fruta, cubierta con servilleta blanca[47], en la cabeza y apoyada en el palo que lleva a la derecha, y su buen cigarro de papel en la boca.

Detrás viene, por supuesto, el perro que huele a cada paso, más desconfiado que un mozo de cordel y más pesado que un aguador. De esta manera

---

[42] los judíos : judíos [Revista Literaria
[43] el [Revista Literaria
[44] palabras : las palabras [Revista Literaria
[45] ¡Bobería! [Revista Literaria
[46] se ha conocido : ha conocido [Revista Literaria
[47] servilleta blanca : blanca servilleta [Revista Literaria

sabe el cadista las noticias recientes del gran mundo y sostiene su dignidad sin trabajar en el campo, que es lo peor, para él, de la nueva vida. A cierto tiempo deja la aldea por algunos días y viene a la ciudad guardando dos o tres puercos cebados, de los cuales uno es propiedad suya[48], y los demás, de amigos que depositaron en él su confianza. El cadista es conocido en las ferias por su altiva presencia, su desapego castellano para vender y sus empalagosas salutaciones. Siempre y cuando que puede[49], no pierde ocasión para decir que estuvo en Cádiz. A la vuelta del mercado, visita algunos santuarios de Baco que encuentra en la jornada y dice que viene de cumplir con un encargo del juez, muy su amigo, porque no le saluden a oscuras en alguna arboleda para aliviarle de los envidiables pesos que lleva escondidos en el chaleco. No repara en que la noche venga encima, porque en Cádiz le sucedieron lances estupendos, y no teme a nadie y campea por su valor; y, con esto, si hay algún ratero, lo que no será difícil, cobra miedo y desiste de sus sospechosos proyectos.

Las conversaciones son acentuadas por un escelente vino tinto..., o blanco, que en esto no están conformes los autores. Si el viaje es de un día, llega a su casa cuando el sol dora[50] el campanario de la iglesia parroquial; y si tiene que pasar una noche[51] en el camino, escoge la posada más concurrida para estar de broma y velar entre risas, cuentos y tradiciones. A Benito Varela le acompaña por lo regular el hijo que tanto mima, y lo deja en la cama mientras que pasa las horas hablando como un pronóstico y disputando sobre que los verederos son unos bribones, que el iglesario salió bajo este año, que no debían sacarse los diezmos y, por remate, que vamos de peor en peor en nuestra España.

Al pasar los umbrales de su casa, donde le espera Francisca de Castro con los brazos abiertos y con un buen almuerzo, vuelve a... Pero ya le vieron aquí nuestros lectores, y, no sabiendo cómo dar fin a este artículo, pediremos al maestro de ceremonias de la universidad compostelana la plateada vara (que estoy seguro de que no nos negará este favor) y concluiremos diciendo: *Satis*.

1843

N. de M.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ayala, Mª de los Ángeles. (2012) "La mujer: escenas y tipos costumbristas en el *Semanario Pintoresco Español*". *Arbor*. 188. 931-936.

Bhaba, Homi K. (1994) "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse". *The Location of Culture*. London: Routledge. 85-92

[48] suyo [Revista Literaria

[49] pueda [Revista Literaria

[50] el sol dora : asoma el sol dorando [Revista Literaria

[51] que pasar una noche : una noche que pasar [Revista Literaria

Bouza Brey, Fermín. (1963) "Los *Cantares gallegos* o Rosalía y los suyos entre 1860 y 1863". *Cuadernos de estudios gallegos*. XVIII-56. 255-302.

Cabo Aseguinolaza, Fernando. (en prensa) "*Plotting out* Rosalía: *El primer loco* como novela topográfica". *Historias* sobre *el mapa. Los estudios literarios ante el giro espacial y cartográfico*. Enrique Santos Unamuno (ed.), Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.

Cagiao, Pilar. (1992) "Cinco siglos de emigración gallega a América". *Historia general de la emigración española a Iberoamérica*. Pepa Vega, Pedro A. Vives y Jesús Oyamburu (eds.), Madrid, Closas-Orcoyen.

Castro, Rosalía de. (1866) "Tipos gallegos. El cadiceño". *Almanaque de Galicia, para uso de la juventud elegante y de buen tono, dedicado a todas las bellas hijas del país*. Lugo, Imprenta de Soto Freire. 37-41.

Castro, Rosalía de. (1963) *Cantares gallegos*. Ed. Fermín Bouza Brey. Vigo: Galaxia.

Cotarelo Valledor, Armando. (1921) "Periódicos compostelanos. El *Diario de Santiago* y su *Revista Literaria* (1848-1849)", *Boletín de la Real Academia Gallega*. 141. 309-314.

Fanon, Frantz. (1986) "Introduction". *Black Skin, White Masks*. Trad. C. L. Markmann. Londres, Pluto. 9-16

González Herrán, José Manuel. (1986) "Rosalía y Pereda, costumbristas: *El Cadiceño* y *El Jándalo*". *Actas do Congreso internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela. I. 435-447.

González López, E. (1986) "Achegamento lírico e alonxamento dramático: o tema da emigración", *Actas do congreso internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo: Santiago, 15-20 de xulio de 1985*. Vol. 1. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, 1986. 317-327.

Hermida, Carme. (1993) "Lamas Carvajal e o Rexurdimento". *Cadernos de Lingua*. 81. 101-116.

López Sández, María. (2012). "Os efectos da aculturación en *El Cadiceño*, de Rosalía de Castro". *Grial. Revista Galega de Cultura* 194: 24-33.

Mariño Paz, Ramón. (2008-2012) *Papés d'imprenta condenada*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega. 2 vols.

Neira de Mosquera, Antonio. (1950) *Monografías de Santiago y dispersos de temas compostelanos (1844-1852)*. Benito Varela Jácome (introd.). Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos.

Neira de Mosquera, Antonio. (2000) *Monografías de Santiago*. José Daniel Buján (introd.). Santiago de Compostela: Ara Solis / Consorcio de Santiago.

Neira de Mosquera, Antonio. (2008) *La marquesa de Camba*. Xosé Ramón Fandiño (ed.). Santiago de Compostela, Alvarellos / Consorcio de Santiago.

Núñez Seixas, Xosé M. (1998) "Retornados e inadaptados: el 'Americano' Gallego, entre mito y realidad (1880-1930)". *Revista de Indias* 58, número 214.

Paatz, Annette. (2000) "The Socio-Cultural Function of Media in Nineteenth-Century Latin America". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 3.2. <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol3/iss2/4>

Pascua Sánchez, M. J. de la. (1994) "Los gallegos en Cádiz de la Carrera de Indias, balance secular de un proceso migratorio (1682-1778)". *Migraciones internas y*

medium-distance en la Península Ibérica, 1500-1900. A. Eiras Roel y O. Rey Castelao (eds.). Vol. II. Santiago de Compostel.a, Xunta de Galicia. 845-857.

PASCUA SÁNCHEZ, M. J. de la. (2001) "Gallegos y otras gentes del norte en Andalucía: la presencia en Cádiz, 1682-1778" *Actas del Coloquio Europeo movilidad interna y migraciones intraeuropeas en la Peninsula Ibérica*. A. Eiras Roel y D. L. González Lopo (eds.). Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad. 55-77.

PEREIRA-MURO, Carmen. (2008) "Emigración, nacionalismo y literatura: los gallegos de Cuba en la obra de Rosalía de Castro y Fernando Ortiz". *Revista Hispánica Moderna*. 6.1/2, 119-134.

PINTOS, Magdalena Sofía. (1967) *Neira de Mosquera y su obra*. Memoria de Licenciatura. Madrid, Universidad de Madrid.

PORRÚA, Mª del Carmen. (1986) "El tema de la emigración en la poesía de Rosalía de Castro y su proyección en dos poetas gallegos". *Actas do congreso internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo: Santiago, 15-20 de xulio de 1985*. Vol. 1. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, Universidad de Santiago de Compostela. 435-47.

RÁBADE VILLAR, Mª do Cebreiro. (2011) "La teoría de la imaginación en la obra narrativa de Rosalía de Castro", en B. Rodríguez y R. Gutiérrez (coords): *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Santander, Universidad de Cantabria. 691-700.

RODRÍGUEZ GALDO, María Xosé. (1995) O *Fluxo migratorio dos séculos XVIII* ó *XX*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

SABLONNIÉRE, Catherine. (2008) "El *Correo de Ultramar* (1842-1886) y la ciencia: entre labor educativa y propaganda política". *Voces en papel. La prensa en Iberoamérica de 1792 a 1970*. Celia del Palacio y Sarrelly Martínez (eds.), Tuxtla Gutiérrez, Universidad de Chiapas. 463-476.

VALLADARES, Marcial. (1988) *Maxina ou a filla espúrea*. X. M. Dobarro Paz, M. Ferreiro Fernández y C. P. Martínez Pereiro (eds.), A coruña, Vía Láctea.

VÁZQUEZ CASTRO, Julio. (2008-2009) "Victor Hugo y el redescubrimiento romántico del Botafumeiro". *Abrente*. 40-41: 149-186.

Laureano Bonet
Clarín y Carlyle: El prólogo olvidado a *Los Héroes*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXIX, 2013, 217-262

CLARÍN Y CARLYLE: EL PRÓLOGO OLVIDADO A *LOS HÉROES*

La primera introducción de Clarín a *Los héroes* ha sido durante largo tiempo un texto casi oculto para la crítica, salvo la ficha que ofrecieron J. Blanquat y J.-F. Botrel en su edición de las cartas del escritor a Fernando Fe y M. Fernández Lasanta (1981: 62, n. 93). Posteriormente esta ficha reaparecería de la mano de Nöel M. Valis en su *Annotated Bibliography* de y sobre el autor de *La Regenta* (1986: 44). Y será dicha hispanista quien, tres años más tarde, publique el artículo "Another Clarín Prologue to Carlyle?" aun cuando en realidad –lo veremos después–, recoja el colage que hizo el editor barcelonés Joaquín Gil de diversas frases de esta introducción a *Los héroes* e, igualmente, del conocidísimo segundo prólogo al mismo libro, con el fin de encabezar otra obra de Carlyle, que salió a la venta en 1946: su *Historia de la revolución francesa*.

Un prólogo *fantasmal*

Sin embargo Yvan Lissorgues había recogido ya tres citas de la primera introducción en *La Pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín)*, libro que vería una segunda edición y en lengua española ahora (1983: 337; 1996: 252)[1]. Algún tiempo después este mismo profesor reproducirá varias líneas más de dicho prólogo –muy enjundiosas– y que formulan, inspirándose en una página de *Los héroes*, que las "cosas particulares, aisladas" son solo "símbolos" pues, en rigor, "su verdadera realidad […] es invisible" y se refugia " en el misterio" (2002a: 29). Homenaje a Carlyle y, a la par, confesión estéti-

* Recibido: 5 de septiembre de 2013. Aceptado: 31 de octubre de 2013.

[1] De acuerdo con las normas académicas que rigen en Francia, las citas de este prólogo clariniano insertas en la edición de 1983 vienen siempre traducidas, mientras que, en la edición española de 1996, retoman su lengua original. Quisiera expresar aquí mi gratitud a Yvan Lissorgues por su extrema generosidad humana e intelectual. Gratitud que amplío, asimismo, a José Manuel González Herrán, Mª de los Ángeles Ayala, Esther Vilar –bibliotecaria del Arxiu Joan Maragall– y Jordi Maragall Mira, nieto del poeta.

ca de singular valor… Pero que yo sepa ningún otro crítico ha tenido en cuenta tales noticias y citas, adentrándose en este prólogo y facilitando, sobre todo, su entera transcripción: a ello se encaminarán las presentes páginas.

¿Cabe hablar, por consiguiente, de una cierta *ilusión óptica*, si vale el símil, por parte de los investigadores? Todos ellos posan sus ojos, comentan o citan "la" introducción que Clarín puso al frente de *Los héroes*, en dos tomos que salieron a las librerías entre noviembre de 1892 y marzo del 93, aun cuando en su portada solo consta el año 1893[2]. Pero hablan, en puridad, del prólogo que encabeza el segundo volumen y durante un siglo largo no se ha hecho hincapié (salvo, creo, Blanquat, Botrel, Valis y Lissorgues) en que Clarín había también escrito otro texto para el primer tomo, tras el prefacio que encargó a Castelar: en cualquier caso se trataba de la primera parte de una única introducción[3]. Esa *desviación mental*, por tanto, es bien ostensible y lo que fuera la primera mitad del prólogo ha sido ensombrecida por la otra mitad: casi 'negada', en rigor.

¿Pudo la edición preparada por David Torres en 1984, con el título de *Los prólogos de Leopoldo Alas*, y en la que no figuraba la primera introducción, 'distraer' aún más a los críticos?[4] ¿Acrecentó tal distracción el hecho de que Clarín nunca se refiera, en el segundo prólogo, a las treinta y ocho páginas suyas impresas en el primer volumen de *Los héroes*? No aparece ninguna marca textual que remita al lector a dichas páginas en las cuales, al contrario, sí advierte Alas que se prolongarán como "introducción del segundo tomo" del "libro" (1893: 38)[5]. Es importante reiterar que Clarín *redactó una única introducción*, si bien en dos partes, y de ahí su rotunda unidad: sesenta y dos páginas, en total, que constituyen una pieza mayor en la prosa ensayística del autor.

Esta confusión parece recordar –si no resulta abusivo el símil– el relato de E. A. Poe *The Sphinx* donde, por un error óptico, la extraña criatura que

---

[2] Escribe Alas a Fernández Lasanta poco antes del 15 de febrero de 1893 (éste último responde en tal fecha, según consigna por escrito en la misma carta), y refiriéndose sin duda a la segunda introducción y, de modo implícito, al segundo tomo de *Los héroes*: "[…] *por fin* va eso de Carlyle. Mándeme pruebas, porque va de mala letra y se la devolveré [sic], palabra de honor, a correo inmediato" (2009: 380; el subrayado es del autor). Otro registro autógrafo del editor confirma que puede tratarse del segundo prólogo: "Pruebas. Prólogo *Los Héroes* 1 - 2" (2009: 380, n. 926).

[3] En la edición de las *Obras completas* ejecutada por Nobel, y en la nota alusiva a la presencia clariniana en *Los héroes*, se hace constar también que la "tradición editorial ha creado confusiones con estos dos prólogos". Por desgracia, en la sección "Escritos jurídicos y académicos" solo se reproducirá, nuevamente, la segunda introducción, obviando pues el "ensayo" de Clarín "precedido por el prólogo de Castelar" (2006: 1105, n. 1 y 712-723).

[4] En relación al segundo prólogo señala Torres que ha sido uno de los "más difíciles de encontrar" (1984: 9).

[5] Puede el lector consultar esta, y las otras, citas del prólogo clariniano en el Apéndice donde se transcribe tal texto.

el protagonista descubre a lo lejos resulta ser, en realidad, un insecto moviéndose por el cristal de la ventana, casi pegada a sus ojos, y por la que contempla el paisaje... En fin, visión errónea en términos mentales; olvido o enmascaramiento del primer prólogo por parte del segundo. Acaso proyectara también el prefacio de Castelar una cierta sombra que, a la larga, haya reducido a la invisibilidad ese texto clariniano si bien lo dicho por don Emilio a propósito de Carlyle esté lleno de pompa retórica.

Empero, algún párrafo no resulta nada trivial, por discutible que sea: sobre todo cuando Castelar retrata a los "escritores humorísticos" como "rebeldes a las reglas", de cuyas plumas nace una "mezcla de sublimidades y extravagancias", de "idealismos" y "realismos rayanos en brutalidad". Rasgo innato al romanticismo, frente a la "simetría" de los "latinos": Carlyle sería un literato "monstruoso", que lanza "cieno" si bien resulte rico en "gelatina de mucha vida" (1893: IX, XI, V Y X). Lo humorístico, por tanto, como síntoma de la violación de los clásicos *niveles estilísticos* y el no contagio entre lo prosaico y lo idealista –según ocurre en la existencia humana–. El realismo asumirá para siempre esa 'profanación' romántica –y algo de eso se adivina en el prólogo clariniano a *Los héroes*–[6]. La *risa*, en fin, provoca tal ruptura y, con ella, lo feo se entrevera con lo bello o, mejor dicho, cuaja ya una nueva noción de la belleza, teniendo lugar un "ensanchamiento del campo del arte" (Lissorgues: 2002b: 442).[7]

Fue N. M. Valis, vale repetirlo, quien más profundizó en el contenido de esta primera introducción, aun cuando el apéndice que cerraba su "Another Clarín Prologue to Carlyle?" solo recogía el prefacio que J. Gil había urdido, tomando "snippets […] from the 1893 two parts prologue to *Los héroes*, spliced them together and printed the piece with the new subtitle, thus giving the impression that this was another prologue by Leopoldo Alas". Intertextos, por añadidura, sujetos a "small editorial changes […], eliminating original references to the *Héroes* translation" y "adding bits of biobibliographical informa-

[6] Había comentado Alas en *Nueva campaña* que "pocas cosas tan románticas como el *Humorismo*" (2003a: 811).

[7] Acerca de la *risa* y su transgresión de los modelos literarios –acercándolos a la vida– dirá hoy Yasmina Reza: "J'ai toujours pratiqué le mélange des genres, à tous les niveaux, et j'y suis très attachée. La vie est un mélange des genres. C'est vrai pour les situations et aussi pour les émotions. Le rire sauve" (Birnbaum: 2013: 3). Ahora bien, no debiera olvidarse que Alas, en su primer prólogo, pondrá más el acento en la ecuación subjetividad-idealismo que implica el humor, inspirándose sobre todo en Richter: a ello volveremos después. Es forzoso reconocer que no resulta nada fácil apresar una experiencia cultural en perpetua metamorfosis como es el humorismo en su acepción romántica: se trata de un término "polysémique" y, por ello, "n'existe aucune vision unificatrice du concept" (Fillière: 2011: 164). No obstante, en alguna página sí apunta Clarín las concomitancias, en el espíritu humorístico, entre la risa y el idealismo y, ello, a través del choque de una personalidad delicada –un *héroe*– con las injurias del mundo: declara en *Museum* que "allí donde hay *pauta metafísica*, suele asomar la sátira" (2003a: 1467; subrayados del autor).

tion". Como recalca Valis –copiando tales intertextos–, se trata de una "reinvented Clarín piece", casi un "phantom prologue", acentuándose todo ello con el título que lo precede: "Breve noticia sobre la vida y obra de Carlyle" (1989: 304, 303). Epígrafe bien revelador puesto que Joaquín Gil solo se surtió de frases procedentes de las últimas nueve páginas de ese prólogo, todas ellas de carácter noticioso, a diferencia de las veinticinco previas, con tanta densidad conceptual según iremos viendo.

Clarín, *L'Avenç*, Altamira e Yxart

El momento en que salió de las prensas de Fernández Lasanta el primer tomo de *Los héroes* no ofrece duda, de acuerdo con una nota de *La Correspondencia de España* del 25 de noviembre de 1892: debió ser a comienzos del mismo mes o a finales de octubre, según confirma otra nota aparecida antes en *L'Avenç* el 11 de noviembre y que luego veremos. En ese texto se habla además del prólogo clariniano, si bien muy al vuelo: "Leopoldo Alas ha escrito una introducción digna de su pluma y de sus sólidos conocimientos de la literatura extranjera" (Sin Firma: 1892:[3]). La edición sufrió, al parecer, cierto retraso respecto a la fecha establecida por Fernández Lasanta puesto que Clarín había deslizado en *Las Novedades*, y el 18 de agosto, que "dentro de pocos días se pondrá a la venta la traducción directa de […] *On Heroes*" (2005: 401).

Mayor interés ofrece la gacetilla de *L'Avenç*, donde se hace hincapié en que el libro de Carlyle ayudará a fortalecer la cultura española, muy escasa de fuerzas. Sugiriéndose, además, que este y otros títulos de Fernández Lasanta pueden responder a una programación ideada por Alas (así lo confirman unos prospectos explicativos, según darán cuenta poco después Rafael Altamira y J. Yxart en sus reseñas a *Los héroes*). Pues indica en definitiva tal texto, que "Per fi a Madrid van convent-se de que la literatura castellana morirà d'anemia si no se li inocula la sava de les lletres vives i potents de les nacions del Nord. Para agregar que Fernández Lasanta "proposant-se a coneixe lo millor qu'han produit els anglesos i alemanys, dirigeix al public un programa ben sentit i ben pensat, qual istil delata a l'autor, que suposem és en *Clarín*. El primer volum de la nova biblioteca conté la primera meitat de l'obra d'en Carlyle, *Els Eroes*".

Y concluir con un elogio a Clarín, alerta siempre ante la nueva espiritualidad que iba extendiéndose por los años de 1890: "L'introducció que segueix és de l'excelent i simpatic mestre en critica D. Leopoldo Alas. Dintre poc *L'Avenç* insertarà un estudi sobre les obres de dit escriptor. A-les-ores parlarem de les noves tendencies que segueix, les quals condueixen directament al novo-idealisme" (Sin Firma: 1890: 352)[8]. Artículo que, por desgracia, se quedó en mera promesa, pese a las no pocas alusiones al autor de *Museum*

[8] No adapto estos textos a las normas ortográficas vigentes hoy en la lengua catalana.

–por parte de R. D. Perés y Alfredo Opisso– existentes en toda la colección de *L'Avenç* y merecedoras de atento análisis.

El antes citado Rafael Altamira escribirá a mediados de diciembre del 92 –y en la también barcelonesa *España Regional*– una reseña a este volumen de *Los héroes*, aplaudiendo igualmente el estudio clariniano del que copia un párrafo[9]. Conjunto de "palabras […] hermosas" –dice– alusivas a "las vaguedades idealistas" de Carlyle, a su fascinación por el "misterio", su "filosofía musical" que "no se atiene" a "un estrecho inteletualismo que parece anticipar ya –en 1841– "las *maneras* modernísimas […] de los psicólogos más sutiles" del fin de siglo (Altamira: 1892: 356). Pasaje muy bien elegido dado que se apunta al corazón del pensamiento romántico-germánico de Carlyle y, a la vez, pone al descubierto secretas inquietudes de Alas, nacidas en su juventud y que volverán a brotar en los años de 1890 gracias al propio Carlyle, Renan, Vogüé, Guyau, F. Paulhan o Desjardins, amén de nuevas relecturas de Richter, Schiller y Schelling.

Digamos entre paréntesis que Clarín, cuando habla de Carlyle, "está hablando de sí mismo" (Lissorgues: 1996: 252): el escocés vehicula y vigoriza sus ideas[10]. Los empareja, además, un hondísimo germanismo si bien, leído hoy, el autor de *On Heroes* pueda resultar algo enfático, o redundante, a diferencia de los chispazos que desprende la prosa clariniana: "Carlyle era mejor orador que filósofo", sentenció Ernst Cassirer (Echavarría: 2001: 36). Sin embargo, y en favor de Carlyle, acierta Clarín cuando lo califica de "filósofo poeta", cuyas especulaciones no están ahormadas por una seca metodología, a la manera de Taine, sino que se nutren de una "singular subjetividad". Dado que encarna "la lógica de la pasión", a diferencia de otros intelectuales adscritos a "una retórica hecha en frío". Quien lee, en fin, a Carlyle descubre a 'un' individuo, no una nebulosa abstracta: es "*este* hombre de carne y hueso […], de ensueños y de pasiones" –frase que, con toda certeza, no disgustaría a Unamuno– (1893: 4, 10, 6 y 7; cursivas suyas).

Dicho artículo anticipa el que Altamira, acerca también de *Los héroes* –y ya en sus dos tomos–, escribirá para *La Justicia* el 2 de abril de 1893[11]: una reseña muy batallona. Nuestro historiador estima, así, que *Los héroes* pertenecen a una clase de "libros que tienen condiciones distintas" a las usuales, donde lo que fascina "no es tanto la idea nueva como el método de razonar libremente". ¿Esa

[9] El 23 de diciembre del 92 le escribe Altamira a Clarín: "En el nº de diciembre de *La España Regional* hablo del libro de Carlyle y del prólogo de usted" (Rubio Jiménez y Deaño Gamallo: 2011: 48).

[10] Incluso "antes de descubrir […] a Carlyle, había en él algo del pensamiento de […] Carlyle, en espera de revelación expresiva" (Lissorgues: 2005: 43).

[11] En el mes de febrero –probablemente en su primera mitad– estaba ya a la venta el segundo tomo de *Los héroes*. Escribe Alas a Menéndez Pelayo el 23 de febrero de 1893: "Estoy publicando […] una biblioteca anglo-alemana; la primera obra publicada es *Los Héroes* de Carlyle; lleva un prólogo de Castelar y un estudio mío" (2009: 386).

libertad en el pensar –henchida de raras paradojas– que tanto Carlyle como Alas habían descubierto en Jean Paul, juzgándola un sutil matiz del *humorismo*? Para agregar que "Por eso conceptúo gran servicio a la cultura la traducción que de *Los héroes* ha publicado la Biblioteca selecta anglo-alemana". Y concluir señalando que: "Necesitamos eso: libros raros […], sorprendentes, que rompan con la uniformidad […] en que se anegan las almas jóvenes".

Ahora bien, centrándose Altamira en Alas nos regala un dato muy revelador: su estudio –aclara– consta de *dos prólogos* diáfanos en grado sumo, ya que desvelan diversos paralelos entre Carlyle y el autor asturiano, tan cercanos el uno del otro en su modo de pensar. De ahí la poca valía del texto de Castelar, incapaz de intuir las entretelas del alma sajona. El lector, en definitiva,

> hallará en los dos prólogos que Leopoldo Alas ha puesto a los dos volúmenes de la obra […], guía seguro y sugestivo para recorrer las páginas de Carlyle. De lo que sobre este piensa Clarín, también he hablado en otra ocasión. […]. Lo único que diré es que el prologuista que Carlyle necesitaba, era el que ha tenido: la modalidad del pensamiento de *Clarín* es la más aproximada a la que tenía el de Carlyle. Por eso […] prefiero sus consideraciones a las que […] Castelar ha puesto al frente del primer volumen. El alma *latina* del Sr. Castelar no ha calado nunca esas *honduras* sajonas, tan preñadas de contenido. Y Carlyle es de los que necesitan juicio de pares… (Altamira: 1893; cursivas del autor).

Retornando a Barcelona, Josep Yxart y, en especial, Joan Maragall prestaron también atención a *Los héroes* y al trabajo clariniano. El crítico catalán leería con esmero el primer tomo, según atestiguan dos escritos impresos a finales de 1892 en *La Vanguardia*. El primero de ellos es, de hecho, la conferencia que había ofrecido en el Ateneo Barcelonés el 12 de diciembre con el título "La crítica literaria contemporánea", o sea, unas tres semanas después de la aparición del libro: conferencia que será asimismo elogiada –no sin algún reparo– por Altamira en su 'revista' de *La Justicia*.

Se impone reconocer que la presencia del primer prólogo en esta disertación (reproducida por *La Vanguardia* los días 14 y 15 de diciembre) no parece visualizarse mucho, pese a que se note en ella un claro afán polémico: particularmente el trato que recibe Taine, tan adverso por parte de Alas y, al contrario, más benévolo en manos de Yxart. Pero sí se nota tal presencia cuando este crítico recoja una de las tesis imperantes en dicho prólogo a *Los héroes*: la figura del artista genial, o "héroe", constituiría el "argumento definitivo" del desgaste que sufre el "determinismo mecánico" en los años noventa, a diferencia de la paulatina implantación del neoidealismo (1892b: 5)[12].

[12] Yxart solo alude a Carlyle una vez, en la primera parte de su disertación (1892a: 4). Ahora bien, la presencia de *Los héroes* –y, en mayor o menor medida, del prólogo clariniano– es muy poderosa en la segunda mitad, pese a que no se mencione tampoco su título:

Desgaste que –sostiene Clarín– implica su envilecimiento en un "utilitarismo" siempre "frío, "egoísta", típico del "vulgo", esto es, el conjunto de los intereses de una burguesía hegemónica ya con el siglo XIX. Y que unas "pocas almas delicadas" –entre ellas, Carlyle– cuestionarán, brindando como réplica el culto "a los idealismos más etéreos"[13] (1893: 3, 2).

Confiesa, no obstante, Yxart cierta prevención ante tal idealismo formulando, al cabo, una avenencia entre la pulcritud científica de un Taine y este espiritualismo en auge, con miras a asentar una exégesis del hecho artístico. La siguiente cita indirecta de *Los héroes* (síntesis de unas frases cruciales) da en ese corazón neoidealista que Alas, con gran celo, absorberá en su prólogo y en claro rechazo de las ataduras orgánicas que ahogan el espíritu, por decirlo a la manera de Jean Paul. El "genio" y el "héroe", resume Yxart, "se han convertido en representación y […] encarnación de lo incognocible y de lo divino, y como el punto más alto en que el espíritu emerge por encima de todas aquellas leyes de la naturaleza en que vive aprisionado" (1892b: 4).

Sí hablará Yxart acerca de *Los héroes* en otro texto para *La Vanguardia*, y que vio la luz el 24 de diciembre: se trata de una "nota" sobre esta obra y la Biblioteca Anglo-Alemana concebida por Alas. Elogia que dicha Biblioteca se afane por la internacionalización de nuestras letras, dado que el diálogo cultural abre ventanas al exterior. Especialmente cuando "hoy se vuelven […] los ojos a las literaturas del Norte […], que hemos empezado por leer […] y que acabaremos por imitar". Pues

> Hay periodos literarios en que el traducir, esto es, el revelar a un pueblo lo que otros producen, y establecer entre ellos constante […] comercio de ideas, parece no sólo útil, sino necesario […]. No cabe duda de que actualmente pasamos por uno de estos periodos puesto que el mismo hecho ha tomado ya su nombre, su *ismo* correspondiente. El *exotismo*, la necesidad de mayor comunicación con todas las literaturas, y el amor a las más lejanas y opuestas con la nacional, se dejan sentir de nuevo en las naciones del Mediodía de Europa […].

Para después ir desgranando Yxart los rasgos destacables del primer tomo de *Los héroes*: la conveniencia de dar al público la obra "magnífica" del "insig-

---

constituye un hipotexto en que se apoya Yxart para, al cabo, matizarlo en parte. Nuestro crítico sugiere con lucidez el nervio de la cuestión: el énfasis neoidealista a favor de las "individualidades singularísimas" implica el quebrantamiento del positivismo y su empeño por definir al artista como fruto *cuantitativo* de unas circunstancias históricas. Un cuestionamiento, pues, del "determinismo mecánico", en exceso "limitado" (1892b: 4, 5). Y concluye Yxart –en frase solo presente en las *Actas* del Ateneo Barcelonés–, que Clarín se afanaría en trazar "la distinción entre esa crítica sociológica y la exclusivamente literaria" (Cabré: 1996: 188).

[13] En *Un discurso* repasa Clarín los males del utilitarismo, contraponiéndolos a la "sabiduría […] desinteresada" de ascendencia idealista: "El utilitarismo nace del egoísmo", dirá también (2003a: 1504 y 1507).

ne" Carlyle; la fidelidad de la traducción realizada por Julián G. Orbón y la dispar valía de los prólogos[14]. El escrito de Castelar "hubiera podido excusarse": se trata de un "reclamo […] editorial". En cambio, "La introducción del crítico de Oviedo, ya es obra de más sustancia y de otro fuste. Muy erudita, bien sazonada y con estilo propio, entera de lo que debe y de algo más" (Yxart: 1892c: 1).

Clarín 'dentro' de Maragall

Pero la huella pública más poderosa –pese a su brevedad– del prólogo clariniano se encuentra en el artículo de Joan Maragall, "La nueva generación", que salió en *Diario de Barcelona* el 26 de febrero de 1893. No menciona Maragall a Alas, aunque sí lo alabe por *sentir en alto grado lo moderno*: de ahí que tal presencia haya pasado, creo, inadvertida para la crítica. Huella en forma, ahora, de cita directa de uno de los pasajes cardinales de la introducción, aquel en que Clarín pone frente a frente a Carlyle y Taine, ensalzando al primero y arguyendo, en cambio, que el historiador francés, al filo de la nueva centuria, encarna ya un modelo totalmente caduco: el idealismo parece haber triunfado, a las claras, sobre el racionalismo a ultranza…

Hemos dicho que se trata de una *huella pública* depositada en Maragall pues a partir de esta pista (y tras analizar el primer tomo de *Los héroes* custodiado en el archivo familiar del poeta) es innegable que su lectura de esta introducción fue muy entusiasta. Lo confirman numerosos subrayados y trazos verticales en los márgenes del texto impreso, por medio de dos lápices de punta gruesa, una de color rojo y, la otra, azul. Debieron ser varias semanas de fervorosa inmersión en *Los héroes* dado que en un nuevo artículo –con el título de "La democracia" y fecha del 18 de marzo– sobresale otra cita, extraída ahora del segundo prólogo, sin que se nombre a su autor aunque sí revele Maragall que se trata del "prologuista de la reciente edición española" del libro de Carlyle (1961: 353). En ella declaraba Alas que en *Los héroes* se adivina una conciliación entre "los *mejores*", en términos morales, y la democracia, con vistas a la "conservación de la sociedad", tesis que el poeta hará suya sin el menor titubeo (1961: 354).

---

[14] Alas revisó esta versión de Julián G. Orbón, según consta en alguna carta a Fernández Lasanta: el 15 de marzo de 1891 le comunica que "Tengo hecho el primer tomito […]; se trata de los tres primeros estudios de Carlyle de su obra *Los Héroes*. (Esta está traducida al francés pero mi traductor no ha visto la traducción y le ha salido mejor que la francesa)". Para concluir que "La traducción es fiel, concisa" (2009: 318). Sin embargo, y como advertimos en las notas 31 y 39, son patentes algún que otro error en caso de cotejar la versión española con el original inglés. Que Clarín leyó con esmero la traducción de J. G. Orbón lo corrobora un notable testimonio: junto a las notas a pie de página del traductor él mismo, firmando con la inicial C., pondrá cuatro notas –muy concisas y sin numerar– que hablan de Macaulay, Rousseau, Renan y Tolstói. Alude, por ejemplo, a "los libros *religiosos* de Tolstói" y al temperamento, lleno de "suspicacias" de Rousseau (Carlyle: 1893: I; 104, n.; 1893: II; 134, n.; cursivas suyas).

Volviendo al artículo "La nueva generación", Maragall proclama con dicha rúbrica cuáles son las reflexiones que irá desplegando en él. Los paralelismos con Clarín son incuestionables: persigue, en especial, delimitar el espíritu de la juventud del final del siglo, fatigada por las asperezas de los positivistas e, igualmente, por las abstracciones de un liberalismo incapaz de pulsar las vivencias del pueblo que "trabaja, sufre, espera y ora" –tal como escribirá más tarde Unamuno– (1950: 1047)[15]. Pues "las ideas antiguas se desmoronan" y la promoción joven, bien que sea entre titubeos, empieza a modelar ya un nuevo "mundo de ideas", en el que los conflictos sociales se entreveran con "lo sagrado […] de las cosas del alma". Dicho de otro modo, "este considerar con amor la vida en todas sus realidades es verdaderamente el signo moderno".

Será tras este enunciado cuando Maragall cite a Alas, como si tales juicios despertaran en su memoria uno de los párrafos cruciales de la primera introducción a *Los héroes*. Así lo reconoce al declarar que (y nótese el nexo semántico entre *signo moderno* y *lo moderno*) "Un literato español que siente en alto grado lo moderno dice en el prólogo de una traducción castellana de *Los Héroes* […]". Para seguidamente recoger en cita directa el texto clariniano, un texto que –en la página impresa– Maragall había marcado en su margen derecho por medio de una raya vertical roja. Dicha cita, muy contundente, se desarrolla en esos términos: "Lo diré con franqueza: la filosofía de Taine, aunque muy respetable, ha envejecido más con su claridad y minucioso examen de las apariencias y sus nombres, que las intuiciones poderosas y profundas de lo que se llama el misticismo de Carlyle" (Maragall: 1961: 447)[16].

Lexemas tales como *lo moderno*, *intuiciones*, *misticismo*, *gracia misteriosa* abundan tanto en los escritos de Maragall como en multitud de ensayos redactados por Clarín: y ello conforme nos acercamos al cambio de centuria. Sería, en este sentido, muy útil trazar un estudio comparativo entre ambos autores que, si hijos de generación distinta, comparten un idéntico deslumbramiento por lo que Carlyle llama la "vida invisible", el "misterio divino" (1893: I; 174, 145): a saber, lo que está 'más allá' de los datos empíricos o, quizá, 'dentro' de tales datos. Los dos están embebidos de unas mismas lecturas germánicas, si bien el primero conocía mejor la lengua alemana, sin trasegarla tanto por mediación del francés como Alas, aun cuando este tenga en su haber un hondo conocimiento de Jean Paul, muy superior al de nuestro poeta[17].

---

[15] Cita contenida en "De regeneración: en lo justo", *Diario de Comercio*, 9 de septiembre de 1898.

[16] En los últimos 1880 todavía Clarín encomiaba mucho a Taine, calificando de "admirable" su *Histoire de la littérature anglaise*, según dice en *Mezclilla* (2003a: 1129). No obstante, en el segundo prólogo a *Los héroes* se acentuarán las censuras, sobre todo por el énfasis de Taine en subrayar "lo pasajero" y "aparente" a costa de "lo esencial", según ocurre con Carlyle, cuyo "idealismo", por el contrario, "representa una saludable reacción" a esas superficialidades (2006: 715).

[17] En *Museum* Alas caracteriza a Jean Paul como "el maestro" (2003a: 1436).

Pero eso, un estudio de las coincidencias entre los dos escritores (a partir de un mismo sustrato germánico) exigiría otro artículo, toda vez que supera los límites del presente trabajo. Diré solo que las marcas autógrafas con que Maragall salpica las páginas del primer prólogo a *Los héroes* dibujan 'en movimiento' la absorción por parte suya del, a su vez, discurrir textual de Alas. Asoma, pues, sin rodeos la lectura –y lectura de alguien llamado Maragall– como ejercicio cinético en el doble plano físico y mental que otro lector bien distinto, el analista o crítico, puede ir reconstruyendo a su vez, guiándose por estas señales trazadas por una mano sabia e impresionable. Y ejercicio, no se olvide, que tomará cuerpo en unos artículos que el autor del *Cant espiritual* escribe entre febrero y marzo de 1893, ecomiando tanto a Carlyle como a Clarín.

Unos breves ejemplos que hablan, a buen seguro, de dos almas 'gemelas', Alas y Maragall, en pos de la novísima idealidad que iba diseminándose desde 1890 por las tertulias y revistas juveniles. En una página Maragall marca afanoso grafías como *idealidad*, *subjetivismo* y, ello, en contraposición a voces negativas del tenor de *retórica hecha en frío*, *en abstracto*. En otra vuelve a subrayar esa misma polaridad, a propósito ahora de sintagmas como *anhelo metafísico*; *conocimiento]…] vivo*; *simpatizar con la cosa* que se ansía conocer y, ello, enfrentado con un conocimiento gélido que aspira solo a *disecar detalles*. Pero estas señales –verdaderas 'huellas dactilares' de la lectura que desarrolla Maragall– alcanzan su cenit cuando, en el cierre del primer prólogo, Clarín vierta frases tales como *misterio*; *santidad de lo real*; *valor de la imaginación*; *lo inefable de las impresiones* y todo ello enfrentándose, nuevamente, a la *inanidad de las fórmulas científicas*.

Por eso, concluye Alas –y el vigor de las marcas maragallianas se acrecienta aún más– estas dimensiones de una realidad enigmática, tan defendidas por Carlyle en 1841, *concuerdan con pruritos modernísimos*, *muy genuinos* entre los intelectuales del fin de siglo (1893: 1, 7, 14-15, 37 y 38). Resumiendo, si Clarín indica que en Carlyle anida una mirada "profética" del mundo que, tras la degradación del positivismo, hará suya "la juventud de hoy", Maragall declarará– en otro artículo– que el escocés es uno de los "padres" del "neo-idealismo", cuyas bases "no hemos […] de discutir, pero cuya existencia es evidente, no solo en Alemania, sino también en Inglaterra, en Francia, en Bélgica y hasta entre nosotros mismos" (Alas: 1893: 38, 9 y 24; Maragall: 1961: 151).

Carlyle, Clarín y el romanticismo germánico

A lo largo de esta primera introducción a *Los héroes* van materializándose, por tanto, una serie de preocupaciones que asediarán, en un *crescendo* imparable, al Clarín del cambio de centuria. Constituye tal prólogo un nada despreciable eslabón de una cadena rica en ideas que aflora aquí y allá en los últimos dos lustros de la vida del escritor: ensayos, *paliques*, cuentos… Un

eslabón, empero, que cobra cierta autonomía en lo tocante a la figura del *héroe*, o *grande hombre*, que alcanza ahora plenitud gracias a Carlyle (figura que, no se olvide, empezó ya a tomar vuelo en el *Juan Ruiz*)[18]. Es decir, esas inquietudes de orden metafísico, religioso, lírico que tanto enriquecen al Clarín maduro son avivadas por las ideaciones que Carlyle –"el primer *humorista* filósofo inglés" (2009: 318)[19]– había desplegado en *Los héroes*. Destellará, por ejemplo, un tema tan clariniano como son los múltiples estratos que contiene la realidad, una realidad por consiguiente nada homogénea por consiguiente: "La realidad es lo infinito", puede leerse en *Apolo en Pafos* (2003a: 1023). Está ahí, alrededor nuestro, pero no se agota en su corteza sino que va más allá, hasta mudarse en enigmática, tanto 'fuera', en el mundo, como 'dentro' de nosotros, en nuestras cavidades psíquicas más oscuras: algo capital para Clarín –como advierte Lisorgues– y que nos remite, hecho significativo, a uno de los comentarios antes recogidos de Maragall[20]. Será cabalmente el poeta uno de esos *héroes* que "saben leer en la Naturaleza […] su simbólico misterio", esto es, los "lazos invisibles de las cosas" que "no se muestran a la fría abstracta manera de ver ordinaria", sostendrá tanto en *Siglo pasado* como en *Ensayos y revistas* (2003a: 1980, 1717).

De ahí que Clarín, hacia 1892, parezca matizar un poco el mito del *velo de Maya* al modo schopenhaueriano: la realidad no es solo apariencia sino que tiene sus propias rugosidades –a menudo dolorosas, sin duda alguna–. Y, al mismo tiempo, encubre unas oquedades que el artista ha de descifrar a través de una lengua ajena a las leyes de la razón, puesto que debiera ante todo "enamorarse del misterio", según insta en *Museum* (2003a:1465). Mas tampoco acepta el positivismo en su acepción materialista que, avisa en *Sermón perdido*, "niega toda metafísica" (2003a: 582): en nuestro prólogo todo eso es

[18] Con fecha del 12 de julio de 1868, y hablando sobre "esta gran obra de la felicidad humana" llamada progreso, indica Alas que hay muchos "obreros" que laboran en dicha obra, si bien no es posible "recordar los nombres" de todos ellos. No obstante, sí resulta hacedero evocar "los que se distinguieron" en esa labor, porque "en la igualdad que predicamos, hay una desigualdad noble y necesaria, la del mérito". Para concluir que entre esos "grandes obreros" sobresale, con derecho propio, Larra (2006: 136, 137).

[19] Carta de Alas a Fernández Lasanta, con fecha 15 de marzo de 1891; el subrayado es del autor.

[20] Precisa Lissorgues que, en Clarín, debiérase hablar no de *una* realidad sino, al contrario, de diversas "realidades" trabadas entre sí –"*sin fronteras*"– con lo que el naturalismo "no riñe con la poesía", a saber, con el "misterio", "lo inefable" (2002a: 16, 17, 27, 28 y 22; cursivas suyas). El propio Alas confiesa en *Palique* que "El misterio es insondable" gracias a la "la grandeza de la realidad" y, por ello, el hombre "no ha llegado a resolver el *problema* de [esa] realidad" (2003a: 1846). Ahora bien, se trata de un misterio que "no espanta" sino que es "dulce", dirá a propósito de Renan, en quien elogia su "idealidad sentimental y *estética*" (2003a: 1846, 1845). También en el segundo prólogo a *Los héroes* volverá a subrayar que "La *realidad* es misteriosa, pero es […]. El gran trabajo del hombre en la tierra, a partir de la oscuridad, es […] el ir reconociendo lo *real* del misterio" (2006: 716). (Cursivas de Clarín).

muy palpable[21]. Gracias a esta percepción de un mundo a la par objetivo y subjetivo podemos, ya, moldearnos sin ambages: y aquí el sustrato krausista nutre al mejor Clarín. Arte, vida, religiosidad en jugoso abrazo dado que la estética conduce a la ética: el vivir como una "composición armónica", proclamará en *Nueva campaña* (2003a: 751). El *héroe*, pues, como aquel ser que alcanza dicha plenitud mediante un proceso de purificación casi ascética: todo se reduce –podemos también leer en *Museum*– a "ganarse […] una verdadera *personalidad*" (2003a: 1468)[22].

Atestigua asimismo esta primera introducción que Alas, hacia 1892, se hallaba inserto en una 'horquilla' –por decirlo de alguna forma– que enriquecía notablemente tales ideaciones. Un pasado que estimula en él dicha búsqueda de la *otra orilla de la realidad* –las aguas oscuras del misterio en su doble filo cósmico y subjetivo–: Jean Paul, Fichte, Schelling, Schiller y Goethe, a saber, el romanticismo en su máxima pureza, "soñador" e "independiente", por completo dispar al otro romanticismo "*ojival*" y tradicionalista, según había escrito en *Mis plagios* (2003a: 1072, 1071, 73)[23]. E, igualmente, ese neoidealismo, esa religiosidad heterodoxa que descubre en los escritos de una juventud finisecular reacia a las durezas del empirismo y las violencias de la *struggle for life*.

En todo ello se avista asimismo el interés por Bergson –de quien habla ya Clarín en fechas previas– y por la nueva psicología en sus exploraciones de la subconciencia[24]. Tendrá pues lugar en el autor (observando su escritura desde la década de 1870 hasta los últimos 1890) un cierto *viaje redondo* al que se le podría aplicar la expresión eliotiana de que "In my beginning is my end" y, consecuentemente, "In my end is my beginning" (1962: 123, 129). Altamira decía que en *Solos* –donde se recogen textos redactados entre 1876

[21] Alas solía caracterizar a los positivistas vulgares, o elementales, de "drogueros materialistas", según atestigua *Mezclilla* (2003a: 1133). Sin embargo en esta introducción pondrá más el acento en la sumisión de las "apariencias" a lo metafísico: "lo visible no es más que un vestido de algo superior invisible", escribe glosando *Sartor Resartus*, la novela confesional de Carlyle, y a través de la traducción que hace Taine en *L'Idéalisme anglais* (1864: 100). Esta novela es crucial para las reflexiones idealistas que Alas prodiga en el prólogo a *Los héroes*: pero conviene repetirlo, será por mediación de Taine quien, aparte de ofrecer la traslación de diversos trozos de dicha obra suele copiar, a pie de página, el texto inglés.

[22] Las cursivas son del autor. Y en *Mis plagios*, repudiará a los "demagogos del arte", ensalzando en cambio las "jerarquías morales" que suponen los "gigantes" de la cultura (2003a: 1102): son "las almas más escogidas", puntualiza en *Un discurso* (2003a: 1508). Sobre *personalidad*, *personalización*, *personalismo* véase nota 48.

[23] Pero a la vez –indica Alas, inspirándose también en Richter– se trata del "romanticismo […] de […] los grandes sarcasmos" (2003a: 1072): otra ligazón entre el idealismo teutón y el espíritu humorístico (véase notas 6 y 7).

[24] Clarín se percató ya, en *Mezclilla*, de la importancia en el arte de "lo que ahora se llama inconsciente", siendo pues necesario que el crítico analice las "misteriosas fuerzas" que se agitan en todo buen escritor (2003a: 1214).

y 1881– "se ve bien la obra […] futura de Alas, que es preciso considerar en todas sus partes para no formar una idea inexacta de ella". De esta manera "se apreciará el íntimo enlace" de todos los escritos (1902: 371). Si aceptamos tal tesis, el Clarín de fin de siglo, "ávido de experiencias espirituales", estaría "incubándose" en *Solos*, libro ante todo "germánico", por lo que cabe hablar de una "*esfericidad*" ideológica sin pausa, que "el vivir" del autor "enriquece" y "nunca quiebra" (Bonet: 1999: 107, 108, 117).

Se entiende ahora la delicada confesión que verterá el autor a las puertas ya de la muerte y en su prólogo a *Trabajo*, año 1901: "Era yo entonces [1883] tan idealista como ahora, así como soy ahora tan naturalista como entonces" (Alas: 2006: 1159)[25]. Los románticos alemanes, en Alas, se dan por tanto la mano con los *modernísimos* neoidealistas y Carlyle, muy en particular, es el acicate que acerca y ensambla todas estas inquietudes, si bien no debiera tampoco desdeñarse el fecundo légamo zolesco que vivifica, y matiza, su escritura a partir de los primeros 1880. Ello explica, en resumidas cuentas, el carácter tan estratégico, tan valioso que supone este prólogo de *Los héroes* para el pensamiento literario del autor.

Conviene, a su vez, destacar que Carlyle aviva en Alas la reflexión sobre el *humorismo* y los *humoristas*: abundan en el prólogo tales voces, todavía neologismos en el último tercio del XIX (de ahí que las ponga en cursivas)[26]. Otra preocupación y experiencia muy personales –en el doble filo de la poética y la escritura–, cuyas semillas una vez más anidan en su juventud, en la década del setenta, cuando descubre y hace suyo para siempre a Richter. No se olvide que otro tanto le había ocurrido a Carlyle quien, tras estudiar la lengua alemana, pondrá sus ojos en Jean Paul, dando a conocer un ensayo sobre él en la *Edinburgh Review*, junio de 1827, donde brillan algunos párrafos dedicados a su tan singular humorismo[27]. También Carlyle 'secuestraría' al autor de *Titán*: hasta el extremo que "in whose person […] adumbrated his own" (Garnett: 1887: 47).

---

[25] Como sintetiza Gonzalo Sobejano, Alas "nunca dejó de ser y de querer ser un idealista" (1985: 47).

[26] El *Diccionario* de la Academia Española registrará la voz *Humorismo* en su edición de 1914, definiéndola como "Estilo literario en que se hermanan la gracia con la ironía y lo alegre con lo triste".

[27] El germanismo de Carlye –que tanto destaca Clarín en su prólogo– responde, en efecto, a esas *afinidades electivas* de tipo psicológico que subraya R. Garnett en su biografía y, por otra parte, a un programa diseñado por el pensador escocés en dar a conocer una cultura, por desgracia, desatendida por las élites británicas de comienzos del XIX, muy afrancesadas todavía y más atentas al mundo latino. Así lo arguye en el ensayo "State of German Literature", impreso en la *Edinburgh Review* –también en 1827–, donde confiesa que "the literature and character of that country [Germany], which, within the last half century, have been more worthy perhaps than any other of our study and regard, are still very generally unknown to us, what is worse, misknown". Preguntándose, por último "for what more do we know of recent Spanish or Italian literature, than of German; of Grossi and Manzoni, or Campomanes or Jovellanos, than of Tieck and Richter?" (Carlyle: 1860: 34-35).

Es en este ensayo donde Carlyle fija algunas de las singularidades de Jean Paul y que, en parte, concuerdan con lo que dirá Clarín en el último tercio del XIX con ocasión, también, del literato alemán. Para nuestro historiador es Richter un humorista "from his inmost soul; he thinks as a humorist, he feels, imagines, acts as a humorist". Ahora bien, "in his smile itself a touching pathos may lie hidden, a pity too deep for tears". Jean Paul hace ver, en suma, el papel que juega el humor en la maduración de una sensibilidad, dado que "we may say that unless seasoned and purified by humour, sensibility is apt to run wild; will readily corrupt into disease, falsehood, or, in one word, sentimentality. […]. True humour is sensibility, in the most […] deepest sense; but it is *sport* of sensibility" (Carlyle: 1860: 18, 19, 20).

Clarín no apura en su prólogo los conceptos de *humor*, *humorismo*, *humorista*, tal como hace en otros ensayos, a lo largo de treinta años de meditación literaria. Y en los que habla de las *raíces románticas* del humor, como *risa amarga*, contraste o, tal vez, "juego" con tintes estéticos, según indica en *Siglo pasado* (2003a: 1987). O el humor como "subjetivismo" en su mayor pureza, de acuerdo con *Sermón perdido* (2003a: 630). O ejercicio lleno de paradojas orientado –tal hacía "el genio extraño" de Richter– a descubrir "la grandeza de lo pequeño", buscando "entre las cosas relaciones ocultas" conforme anota en *Solos* (2003a: 311, 316, 310). E indicio de las "necesidades de libertad individual" que cuestionan las "líneas monótonas de la realidad": eso explicaría sus aparentes "extravagancias que tanto admira el ilustre Carlyle", escribe en *Palique*, *Sermón perdido* y *Ensayos y revistas* (2003a: 1777, 630, 1545). En suma, la rebelión del alma contra las miserias del vivir: por ello, el humor es próximo al "panteísmo estético" y al "simbolismo artístico", cabe leer también en *Palique* (2003a: 1777).[28]

Pero sí que, a propósito de Carlyle, ofrece Alas algunas notas en absoluto desdeñables en esta introducción suya: incluso valiosísimas para el arte de la literatura y al amparo, siempre, de la nueva sensibilidad finisecular. Reconoce que el humor puede ser un "procedimiento" chocante, pero será justamente esta escritura en apariencia laberíntica la que refleje a un Carlyle nada "retórico" ya (1893: 10, 11). Lo 'laberíntico', sí, como mera apariencia puesto que es, en rigor, afín al temperamento único, insólito, del pensador escocés. Como este confesará a través de Teufelsdrockh –el protagonista del *Sar-*

[28] Carole Fillière analiza con finura ese intenso subjetivismo que implica el humor clariniano, el cual "est tout autant une forme littéraire qu'un mode d'appréhension de la réalité en étroite relation avec une personnalité" (2011: 166). Aprehensión de la realidad, es claro, y a la vez –vuelvo a repetir– conflicto con ella por parte de un ser excepcional, hipersensible, lo que provocará una suerte de *risa triste*: el sufrimiento que encubre la sonrisa, como decía Carlyle de Richter… En este terreno a medias psicológico y literario comenta Alas en *Sermón perdido*, y refiriéndose a Guilherme de Azevedo, que en su humorismo resuenan las "carcajadas" dolorosas de un "alma grande" en perenne "batalla" con las "pequeñeces […] de la vida" (2003a: 630). Sobre ello véase también la notas 7 y 23.

tor Resartus–, y en palabras que cita Clarín, "Su método […] no es el de la vulgar lógica de las escuelas, en que las verdades van unas tras otras en fila […]; su filosofía es un grandioso laberinto que […] no carece de plan" (1893: 17)[29]. En resumen, según reitera Alas –y obsérvese el vínculo que sugiere entre humor y subjetividad– el creador de *On Heroes* no "podría decir todo lo que tiene que manifestar […], si no contara con esta manera *humorística*" tan "significativa" de un alma ante todo "excepcional" (1893:10).

Clarín y la búsqueda de los "sentimientos reflexionados"

Enlaza por tanto Alas ese *humorismo* tan de Carlyle (una subjetividad en perenne hervor) con un tema crucial, como literato de raza que es: la relación entre el temperamento, o genio, de un escritor y el tipo de lenguaje que debiera concebir para no dañar –al materializarse en palabra– esa flora emocional que subyace en su "*yo* misterioso" (1893: 35)[30]. Los párrafos que dedica a dicho tema constituyen uno de los supremos pasajes del prólogo a *Los héroes* y algo de ello se ha anticipado ya antes, aunque fuese a grandes trazos.

Plantea así hasta qué punto una personalidad singular, un "héroe" como Carlyle, logra poner a la luz y, al cabo, objetivar sus estados anímicos más secretos o *silenciosos* (1893:19). Asunto casi obsesivo para Alas y, a su vez, el *punctum saliens* de la revolución modernista que tenía lugar aquellos días. Es decir, el lenguaje llamemos 'transparente' establecido por el canon realista resultaba ya poco útil y se imponía otra lengua que recogiera con fidelidad las 'vibraciones' de la psique, atenuando en lo posible los contenidos conceptuales, por fuerza abstractos. *Vibraciones*, *melodías*, *música*: como declara Carlyle –en texto que debió atrapar a nuestro prologuista–

> Un pensamiento musical es un pensamiento articulado por una inteligencia que llegó a penetrar hasta en lo más íntimo del corazón de las cosas, y puesto al descubierto lo más recóndito de sus misterios; a saber: la *melodía* oculta en ellas, la interna armonía de coherencia que es su alma, por la que existe y tiene razón de ser aquí en este mundo. Diríamos que todas la cosas profundas donde se encierra oscuridad y misterio son espíritu de melodía, convertido naturalmente en canto: el sentido de esta voz va muy adentro. (Carlyle 1893: I; 149-150; cursivas del autor)[31].

---

[29] Alas recoge y traduce una nueva cita de *Sartor Resartus* que figura en el libro de Taine *L'Idéalisme anglais*. *Étude sur Carlyle* (1864: 62-63). No se olvide, además, que el carácter tan humorístico de esa obra se desprende del mismo título: la expresión latina *Sartor resartus* "El remendón remendado", o "El sastre remendado", es muy habitual en el lenguaje culto inglés. Equivale a nuestro refrán "En casa del herrero, cuchillo de palo".

[30] En cita que hace Clarín del *Sartor Resartus* y a través, también, de Taine (1864: 99; cursivas de Carlyle).

[31] Comp. las primeras líneas con el texto inglés: "A *musical* thought is one spoken by a mind that has penetrated into the immost heart of the thing […]" (Carlyle: 1841: 134). El resto de la traducción se ciñe mejor al original.

Una *reconstrucción oblicua* que, por consiguiente, otorgaba primacía a la palabra física, 'carnal': su corteza fónica, sus imágenes a menudo insólitas para el lector viciado por la lógica. El simbolismo y, con él, la explosión de sonidos, vibraciones, músicas, por paradójico que sea pues la espiritualidad más sutil se avivará –y tomará cuerpo– gracias a esa materia verbal[32].

En términos muy someros: hacia el final de siglo la *poiesis* parece ganar la partida a la *mimesis*. O planteado de otra forma: la *techné*, la artisticidad, se construirá al amparo de la *aisthesis*, a saber, la sensación, la sensibilidad, el 'cuerpo' del escritor, según deja muy claro Alas en sus *Cartas a Hamlet*. En una de ellas comenta que el espíritu nuevo que va derramándose por las mentes jóvenes huye del "*hombre abstracto*" para buscar, en cambio, "al *hombre entero*, con su corazón, su vida estética, sus revelaciones morales, sus tendencias de fuerza social hereditaria" (2003a: 2003)[33]. Única manera, en fin –y retornamos al prólogo de *Los héroes*–, de poder descubrir lo que se agita en"lo […] hondo del alma" (1893: 31). En dichos "abismos del alma" es donde precisamente –había indicado Alas en *Museum*– "germina la genuina vegetación del arte" (2003: 1468): sus últimos relatos harán justicia a esta bella confesión.

Sin embargo Clarín no se alejará por completo de la palabra realista, pues estima que el lenguaje propuesto por el modernismo es en exceso *egoísta* o hermético, y nada *altruísta*, por decirlo con términos muy queridos por él[34]. A pesar de algunas finísimas experiencias metafóricas que engalanan sus mejores cuentos, se decanta decididamente por un simbolismo austero, delicado y abierto al lector medio[35]: frente a Góngora *el oscuro* –el paradigma modernista– elige a Luis de León, creador de una palabra a la vez 'dulce' y

[32] Comenta Clarín en *Apolo en Pafos* que "en la vibración sonora van misterios de la realidad de otra manera incomunicables" (2003a: 1025).

[33] Las cursivas son del autor. Nótese que en este alegato *modernista* (en el sentido amplio del término) no reniega Alas de las lecciones, para él indiscutibles, del más depurado naturalismo que, sin duda, encarna en Zola, uno de sus *héroes* predilectos.

[34] Una carta de Clarín a E. Gómez Carrillo, escrita hacia 1892, aclara con excepcional rigor su rechazo del modernismo literario y la aceptación, en cambio, del modernismo en su sentido filosófico, religioso, por lo que no cabe hablar de indecisiones o miedos ante ese movimiento artístico. Leemos en ella que "También ahora estudio […] el *modernismo* y me intereso por los *jóvenes maestros*; pero son otros maestros jóvenes, son otras novedades. A mi ver, en Francia, como en Alemania […] la juventud que vale más y las novedades […] de enjundia no hay que buscarlas en la *amena* literatura, que está pasando un mal rato, sino en la ciencia y en la filosofía" (Alas: 2009: 375; cursivas suyas).

[35] A diferencia del simbolismo imperante en el *fin de siècle* y que podría definirse "as an attempt by carefully studied means –a complicated association of ideas represented by a medley of metaphors– to communicate unique personal feelings" (Wilson: 1959: 21-22). Importa dejarlo claro, a manera de contraste: el sobrio simbolismo clariniano pretende, al contrario, que las emociones del escritor se expresen "de un modo desinteresado […], con valor de emoción universal", según dice el autor en *Museum* (2003a: 1472).

reflexiva, no ovillada por completo en sí misma… Escritura dulce, sedosa que disuelva de una vez por todas las sequedades de una lengua española poco lírica –solía decir Alas–[36]. Una aridez acrecentada, además, por el excesivo cientificismo de la prosa naturalista: en este sentido –aconseja en su prólogo–, un Carlyle bien estudiado podría entre nosotros "refrescar las almas, secas de tanto intelectualismo positivista como sobre ellas acumulan las llamadas […] *ciencias* por antonomasia" (1893: 22).

Cautela que aplaude Maragall al señalar que Alas se acerca a lo que la "nueva generación de escritores" (Azorín y Baroja) está consiguiendo ya: encauzar una lengua como el castellano que cultiva en exceso la "tradición" y resulta, por eso, "demasiado antigua", hacia la "expresión […] viva del sentimiento", al margen de "la retórica". Donde prive –y se refiere a los "*Cuentos*" clarinianos–, una palabra musicalizada que no sea empero "simplemente *música*, porque es una sola cosa con la idea-sentimiento": única vía para que el lector "recib[a] la emoción de primera mano", sintiéndose "penetrado por ella" (1961: 149, 150)[37]. Es muy sutil esta adivinación del afán de Alas, plasmado especialmente en esos *Cuentos morales* a los que parece aludir Maragall: lograr una lengua suave, plástica en cuyo seno puedan encarnarse los "sentimientos reflexionados", según leemos en *Nueva campaña* –una lengua, pues, a medias confesional e intelectiva– (2003a: 826)[38]. Juicios todos ellos afines a Carlyle quien dirá, por su parte, que "donde encontréis una sentencia musicalmente expresada, debe haber alguna cosa buena y profunda en el significado también. Porque el cuerpo y el alma, la palabra y la idea, van […] unidos en esto como en todo los demás" (1893: I; 162)[39].

Por lo tanto, la puesta en duda clariniana de un lenguaje "fiel a una retórica ordinaria", en la que reine "la claridad, la precisión" es indudable (1893: 10, 11), si bien rehúya los excesos del modernismo –se lo impedía una "racional […] reacción" de ascendencia naturalista (Lissorgues: 2002a: 30)–. Y ello porque dicha retórica casa mal con "ciertos espíritus, los más raros, aquellos justamente cuyo fondo más importa conocer": léase el tan complejo Carlyle... Sus "moldes hechos", que "expresan por aproximación el término medio de la

---

[36] Puntualiza Alas en *Palique* que "el arte español" es "muchas veces seco, algo duro y no muy gracioso en los movimientos del alma" (2003a: 1814). Y en *Museum* describirá la *dulzura* literaria como una asociación de la "idealidad" con el "sentimiento delicado" (2003a: 1474).

[37] En *Mis plagios* había reparado Alas –¿a la sombra de Baudelaire?– en "las profundas y misteriosas relaciones entre la idea y el sonido" (2003a: 1095).

[38] También en *Mis plagios* reconoce Clarín que va en busca siempre de un "lirismo […] altruista" y, en consecuencia, reacio a los hermetismos de una literatura supuestamente moderna (2003a: 1090).

[39] Comp. con las primeras líneas del original inglés: "[…] wherever you find a sentence musically worded, of true rhythm and melody in the words, there is something deep and good in the meaning too" (Carlyle: 1841: 134). Traductor y corrector –el propio Alas– se han comido, al parecer, una nada trivial frase…

percepción […] son inútiles aquí". Por eso, advierte Clarín, el sabor a fracaso que embarga a un ser excepcional cuando intenta "por medio de la palabra reflejar al exterior algo, nunca mucho ni lo más íntimo y mejor, de la *propia* riqueza espiritual, de la visión del mundo, según el color y el dibujo que toma al refractarse en el denso medio de un alma original y fuerte" (1893: 11).

Clarín entre Zola y Bergson

Asimismo en este florilegio de observaciones en torno a "la relación del pensamiento humano con el problema de la realidad" –en nueva cita de Alas– anidan voces dispares en la guerra finisecular de los *nuevos* contra los *antiguos* (1893: 10). Por una parte, parece coincidir Clarín con la idea zolesca acerca del papel que ejerce el genio del escritor en su literaturización de la realidad (la forma verbal *refractarse* contenida en la anterior cita es muy ilustrativa): "Une oeuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament", puede leerse ya en un artículo de *Mes Haines*, julio-agosto de 1865 (Zola: 1893: 24). Una idea que se plasma en la tesis de los filtros, o "écrans", temperamentales, sus opacidades y *refracciones*, conforme detalla el autor en la luminosa carta a Valabrègue: la transparencia realista en su mayor intensidad es inalcanzable. Esa transparencia, por muy "verre à vitre, très mince, très clair" que sea, constituirá siempre un filtro que "teint les objets, il les réfracte tout comme un autre": los transfigura en imágenes ajenas a los modelos previos. Y dicha "réfraction", no se olvide, "font de ces images des œuvres d'art" (Zola: 1970: 1312, 1313, 1314)[40]. El arte supone, por tanto, una *bella traición*, aun cuando afortunadamente por ahí –gracias a esas densidades anímicas– nos hará partícipes del misterio más exaltado…

Mas, por otro lado, quizá se note también en nuestro prólogo algún eco de Bergson, aunque sea de modo oblicuo: un "moderno" que apasionaba entonces a Clarín, pese al sesgo tan extremoso de sus premisas estéticas (2003b: 823). En particular la tesis de que el lenguaje, secuela de los convencionalismos del "espace" sociológico que habitamos, corrompe –en caso de querer apresarla– la "durée" psíquica, constituida por la "succession de nos états de conscience" interpenetrándose unos a otros, y similares a "les notes d'une mélodie"[41]. A lo sumo, y para evitar la solidificación de ese fluido psí-

[40] Carta al crítico Antony Valabrègue, 18 de agosto de 1864.

[41] La música como trasunto de la "pure durée"–y, a la par, correlato de esa movilidad psíquica– constituye "one of the principals aims of Simbolism" en su doble filo romántico y modernista (Wilson: 1959: 13). No se olvide, sin embargo, que el discurso musical es *movimiento* pero, a la vez, *esquema*, "con leyes propias (técnicas y convencionales) que muy poco tienen que ver con el despliegue anímico del autor" (Bonet: 1963: 43-44). En cualquier caso, la música oscilará entre ambos polos: revelación y objetualización máxima; Bruckner y Stravinsky… Clarín se sintió siempre atrapado por esa tentación (neo)romántica a favor de la música como *maestra* de la literatura y, asimismo, como vía de penetración en "lo inefable"

quico por parte del "mot brutal", debiera el escritor inventar un idioma muy personalizado, *muy suyo*, mediante tropos visuales o fonéticos, sinestesias, ritmos verbales imprevistos, etc.[42] Y, con ello, avivar en el lector un "état d'hypnose": en definitiva, la intuición como conocimiento y deleite, ajenos a cualquier abstracción (1928: 14, 59-60, 79-80, 9).

Todo eso parece bullir entre líneas en el prólogo a *Los héroes* aun cuando en un sentido amplio, tras una análisis de los comentarios que Clarín realizará a partir de 1889 –y a propósito de Bergson–, no creo que asumiera por entero unas tesis que abocan al silencio pues la palabra, quiérase o no, está teñida de convenciones sociales y la obra literaria, además, se rige por leyes ajenas al "moi intérieur" del artista (Bergson: 1928: 73): incluso puede nacer un nuevo 'yo' autorial a través de la escritura, según demostró Proust en *Contre Sainte-Beuve*. Pero sí que, para Alas, nunca caería en saco roto este énfasis por adecuar el lenguaje a la personalidad del literato, limpiándolo de adherencias retóricas: mejor aún, de someterlo a esa personalidad, y permitir que ella lo nutra, lo modele –*lo invente*, en fin–. Por otra parte, el conocimiento *empático* del arte es creencia que irá enraizándose en Clarín y que, justamente, ensalza en *Los héroes*, toda vez que Carlyle

> no puede satisfacerse con *disecar* detalles, pues él mismo declara que el verdadero conocimiento es algo vivo, algo que abarca al objeto en su realidad toda penetrándole hasta con el afecto. Para conocer una cosa, dice, lo que se llama conocerla, hay que amarla, simpatizar con ella (1893: 14-15; cursivas del autor)[43].

–según confiesa en el primer prólogo a *Los héroes*– (1893: 9). Hablando de un texto comenta en *Nueva campaña*: "Aquello, más que literatura, es música; el lector no solo necesita saber leer entre líneas, sino en el pentagrama misterioso, hasta invisible […] en que el ingenio del verdadero artista suele escribir lo […] más suave y lo más profundo de su idea" (2003a: 803). Véase en nota 32 otra cita clariniana sobre este asunto.

[42] En *Nueva campaña* aludía Clarín al interés estético de la "*música* de los colores, olores", aunque siempre fue muy cauto hacia esas experiencias (2003a: 839). Y antes, en *Sermón perdido*, parece aceptar un cierto tipo de tratamiento simbólico del lenguaje cuando este se encara a los misterios del alma: hay que saber *leer entre líneas* y, así, "ver […] cosas ocultas" sentenciará (2003a: 558). Un *leer entre líneas* que –volviendo a *Nueva campaña*– cuaja, en el plano creacional, como afán por concebir una literatura de "*segundas intenciones*" que pueda captar "esos horizontes que caen al otro lado de la vida material" (2003a: 811). Mientras por último elogia en *Ensayos y revistas* la búsqueda, por los Goncourt, de la "sensación refinada y aislada" (2003a: 1572). (Cursivas del autor).

[43] Sostiene Clarín en *Mezclilla* que el "crítico verdadero" será aquel "capaz de ese acto de abnegación que consiste en prescindir de sí mismo, en procurar, hasta donde quepa, *infiltrarse* en el alma del poeta, *ponerse en su lugar*" (2003a: 1143; cursivas suyas). Leemos asimismo en *Los héroes* que "Para conocer una cosa, lo que podemos llamar conocer, un hombre necesita primero de todo, *amar* la cosa, simpatizar con ella, estar moralmente relacionado con ella" (Carlyle: 1893: I; 193). Comp. con el original inglés: "To know a thing, what we can call knowing, a man must first *love* the thing, sympathise with it: that is, be *virtuously* related

De ahí que el triunfo de un *raro* como Carlyle estriba en haber descubierto su voz más genuina e irrepetible. A juicio de diversos críticos, una voz "extravagante", acaso *demoníaca* y *humorística*, pero gracias a la cual le permite revelar cómo es "*por dentro*", con lo que su "desorden" es más "aparente" que real. Pues en definitiva, y cerrando ya esas ideaciones acerca de la escritura y su trato –tan arduo– con la realidad, dirá Alas que

> Si Carlyle no hubiera podido encontrar un estilo en armonía con su originalidad espiritual; si hubiera sido un escritor vulgarmente correcto […], conoceríamos un retórico más, pero no al Carlyle que aquel escritor llevaba dentro. Considerando todo esto así, ya no parece el *humorista* inglés tan extravagante e inarmónico (1893: 11, 18, 37 y 12; cursivas del autor).

Hasta aquí estos apuntes relativos al primer prólogo clariniano a *Los héroes* y encaminados a plantear el *estado de la cuestión* sobre un texto prácticamente inédito para la crítica, así como ofrecer alguna noticia sobre su recepción entre los años 1892 y 1893. Por otro lado, hemos creído útil seleccionar de este prólogo algunas de sus ideas más sugestivas y contrastarlas con temas, inquietudes que Alas había difundido desde su juventud en artículos y folletos. Carlyle, en suma, como estímulo y canalización doctrinaria para Clarín: su lectura de *Los héroes* fue, sin duda, un estallido *espiritual*, por decirlo de algún modo.

Quedan, empero, otras cosas en el tintero que alguien debiera estudiar con miras a medir mejor ese impacto. Así, un recorrido de la secuencia temporal en que Alas prepara la edición de *Los héroes* y redacta su prólogo, analizando hasta qué punto pueden surgir afinidades con textos concebidos a lo largo de esta secuencia, entre marzo de 1891 y el otoño de 1892 o, incluso, ampliándola a la primera mitad del 93 para, con ello, avistar algún posible parentesco, por ejemplo, con *Cambio de luz*[44]. Son, a su vez, muy llamativas diversas analogías entre el prólogo y *Un discurso*, pese a que este apareció un año antes y tuviera un alcance sobre todo académico[45].

---

to it" (Carlyle: 1841: 173; cursivas del autor). Tanto Carlyle como Alas hacen suyo, pues, el concepto romántico de la *Einfühlung*, o identificación del sujeto con el objeto e, igualmente –en un sentido más ancho–, la disolución de este sujeto en un alma universal. Tal propuesta –como tantos otros postulados del fin de siglo– entrarían en crisis con los primeros *helores* racionalistas del novecentismo…

[44] La música como un "hablar sin palabras"; el descubrimiento no racional de las "afinidades "armónicas de las cosas"; el ver "por dentro" y, con ello, las carencias de "la explicación intelectual, lógica, de las realidades" toda vez que "resbala sobre los objetos sin comunicarnos su esencia" son enunciados afines a esta primera introducción –también con la segunda– (Alas: 2003: 418, 421, 423). Soy consciente, empero, de que se trata de *preferencias* léxicas perceptibles asimismo en otros trabajos del autor, aun cuando se acentúen por supuesto con la década del noventa.

[45] Alas debió redactar el primer prólogo entre septiembre-octubre de 1892 (en el cierre de la primera introducción leemos "Oviedo, octubre 1892"), en tanto que la preparación de

Pudo darse, pues, desde *Un discurso* una migración de grupos léxicos a esta introducción: una cierta transtextualidad que reposaría en un juego de bipolaridades entre el *idealismo desinteresado* y el *utilitarismo egoísta*, aunque asevere Clarín que "la ciencia es buena porque es la verdad" (2003a: 1505)[46]. Y, en segundo lugar, cabe notar en el prólogo un conflicto 'interno' no menos llamativo, repleto de contrastes y equívocos, reproches y asentimientos: Taine quedará sacrificado a favor de Carlyle. Si bien, por otro lado, *L'Idéalisme anglais* es fuente de noticias, citas que, de manera velada o abierta, hace uso Alas: un libro "hermoso, pero deficiente", según sus mismas palabras (1893: 8)[47].

¿Discordancias, paralelos entre la primera introducción y la segunda? En esta última se nota un progresivo deslizamiento de lo filosófico y estético hacia lo político y sociológico. Se recuperan, inicialmente, las reflexiones de cariz metafísico, afinándolas aún más –reiterándolas asimismo un poco– y, por otro lado, es muy perceptible un cuestionamiento del "formalismo" democrático y el "*mecanismo* social automático". Ello supone un rechazo del *capitalismo salvaje* que imperaba en aquellos días, si se nos permite una expresión tan de hoy también: "trasiego de negocios mezquinos", lo califica-

---

Un discurso se extendería un año atrás, entre finales de julio y comienzos de septiembre de 1891, según se desprende de varias cartas a F. Giner y Fernández Lasanta (2009: 328 y 329). Pero de acuerdo con una carta previa a Fernández Lasanta, escrita el 15 de marzo de 1891, y mencionada en nota 13, Clarín tenía "hecho [ya] el primer tomito" de *Los héroes*, saliendo la traducción de J. G. Orbón "mejor que la francesa" (2009: 318). En otra misiva, de datación confusa –¿mediados de julio?–, le notifica Alas a su editor que "enviaré a usted el original del primer tomo en cuanto lo *expurgue*" (2009: 329; subrayado del autor). Por lo tanto no resulta temerario suponer que los primeros puntales del prólogo –reflexiones, ideas sueltas– podrían situarse entre marzo y julio del 91, cuando Clarín revisó esta traducción. Puede ser muy significativo recordar que la referencia contenida en tal prólogo sobre Daudet y su arte por crear "*mujeres de artistas*" aparece también en el artículo que Alas dedica a *Un crítico incipiente* el 11 de abril del 91 en *Madrid Cómico* (1893: 32; 2005: 124; cursivas suyas)… Conviene, empero, matizar que la fecha asignada a la última carta –en realidad, un fragmento epistolar– quizás sea inexacta, pues lo que se dice en ella parece contradecir a lo escrito el 15 de marzo: resulta por tanto arduo –a partir de los documentos existentes– precisar mejor la génesis de la edición de *Los héroes*, al parecer lenta y compleja. Una génesis, además, entorpecida por el retraso de Castelar en el envío de su prefacio: Alas le mandará una carta –a mediados, o finales de julio del 91– para "recordarle su promesa de escribirme cuatro palabras para mi tomo de los *Héroes* de Carlyle" (2009: 330). Todo eso se complica aún más porque en el cierre del segundo prólogo no consta fecha alguna de redacción y leemos, simplemente, "Clarín": debió ser escrito a toda prisa en las primeras semanas de 1893, a tenor del fragmento de la carta que reproducimos en nota 2.

[46] Frase que confirma la no renuncia del Clarín finisecular a las lecciones del mejor naturalismo: ello prueba nuevamente que para nuestro autor hay una sola realidad *infinita* o, dicho de otro modo, varias realidades ligadas entre sí, *sin fronteras* pues (véase nota 20). Consúltese atrás, también, la nota 13 sobre la contraposición entre idealismo y utilitarismo.

[47] Sobre este asunto véase las notas 21, 29 y 30.

rá Alas. En síntesis, sobresale en tales páginas una apología a favor de la 'personalización' del individuo, el cual no es en absoluto una pieza "inerte", "hierática" en la sociedad[48]. Y aquí Clarín se apoya tanto en Carlyle como en Renan, recalcando además el factor religioso –irrenunciable– en esa humanización individual, colectiva que propone con tanto afán. Porque, vuelve a subrayarlo, debiéramos rehuir cualquier "abstracción" política, apostando al contrario por el "hombre […] de alma y cuerpo": el enlace entre el primer prólogo y el segundo es bien nítido, no habiendo entre ambos la menor fisura (2006: 718, 719, 721 y 716)…

Nuestra edición

Solo resta justificar, ahora, nuestra edición de este primer prólogo a *Los héroes*, titulado a secas "Carlyle. (*Los Héroes*)". El texto que salió de la imprenta de Manuel Fernández Lasanta presenta un buen número de erratas, y muy dispares siempre. Ha sido necesario, por lo tanto, corregir diversas grafías, sobre todo nombres de literatos, políticos, editores, libros, además de algunos giros lingüísticos: todos ellos de origen inglés, alemán e, incluso, italiano. Por citar varios casos, en el texto figura el editor D'Appetan, grafía a todas luces defectuosa, y cuya lección correcta es D. Appleton. O igualmente puede leerse Jane Welsch Carlyle, otro desliz del tipógrafo: la forma idónea es Jane Welsh Carlyle. Teufelsdraeckh, nombre erróneo del protagonista de *Sartor Resartus*, cambia a Teufelsdrockh; Stuar Mill pasará a Stuart Mill; *Speechs* a *Speeches*, etc.

Enmendamos, asimismo, algún que otro traspié en el uso de los signos de puntuación. Actualizamos las abreviaturas francesas M. en monsieur, madame; y esta misma sigla, antepuesta a un nombre inglés, la ampliamos a míster, tildándola y en redondas también. En cuanto a los antropónimos, se desarrolla M. y Pelayo a Menéndez y Pelayo, restableciéndose a su vez la versión correcta Shakspeare / Shakespeare y Tolstoï / Tolstói. Vienen en cursivas los títulos (y subtítulos) de libros, cosa que en alguna ocasión no ocurre, pues los vemos entre comillas o, simplemente, en redondas. Por otro lado, los títulos de obras y nombres de autores impresos en versalitas –*LOS HÉROES*, CLARÍN– se presentan en cursivas y redondas. Y en la transcripción del texto clariniano hemos seguido atentamente las actuales normas ortográficas de

[48] Iba fijándose ya en aquellos días un concepto *personalizador* del individuo, lo que A. Mazel llamaba "le *personnalisme*" (1882: 72; cursivas del autor). U. González Serrano comentará, desde un ángulo diacrónico, que "El individuo *deviene* persona. Como dice Ribot […], la persona no es un fenómeno, sino una evolución; un suceso momentáneo, sino una historia; un presente y un pasado, sino lo uno y lo otro. La persona es y vive" (1894: 240: cursivas suyas).

la Academia de la Lengua. En lo que hace a las notas que Alas pone al pie de su texto se distinguirán con la precisión [N. del A.] para diferenciarlas de las notas nuestras. Por último, el lector encontrará las señas completas de esta Introducción en la Bibliografía que cierra nuestro trabajo.

LAUREANO BONET
UNIVERSITAT DE BARCELONA

APÉNDICE
CARLYLE. (*LOS HÉROES*)

I

Para inaugurar una biblioteca anglo-alemana hay cierto valor simbólico en la elección de Tomás Carlyle, como primer autor que se ofrece al público de España. El genio, que así puede llamarse sin duda, de Carlyle, es, entre todos los de Inglaterra, el que más tiene del espíritu alemán, el que mejor recuerda la antigua, oscura comunidad de origen; y sin que se pueda decir de él que es una de esas almas cosmopolitas de que hablaba con gran perspicacia un malogrado crítico francés, Hennequin, si cabe asegurar que Carlyle, inglés y muy inglés, por muchos aspectos, se diferencia de la mayor parte de sus compatriotas por varias cualidades, que le acercan al carácter alemán[49]. Cierto es que, en general, se observa en Inglaterra una muy acentuada diferencia de condiciones espirituales entre las pocas almas delicadas, escogidas, que allí, como en todas partes, puede haber, y el vulgo de los ciudadanos, aun contando a los más de los que se distinguen en la política, el comercio, la ciencia, etc., etc. Las notas con que suele señalarse el carácter inglés en los estudios vulgares de aquella tierra, notas que pueden ser tomadas por la observación superficial del primer viajero que pasa por las islas, no suelen ser aplicables a los grandes poetas británicos, ni en general a los artistas eminentes de aquel país; los hombres notables de la política, de los negocios económicos y aun de la ciencia, por lo general se separan menos del *inglés* que, como estereotipado, tiene el vulgo en la imaginación y en la memoria. Pongamos un ejemplo: examinando Fouillée la filosofía del derecho, según lo entienden los pensadores ingleses, puede reconocer como

[49] Émile Hennequin (1858 - 1888). Crítico, traductor, poeta de ascendencia suiza. Parte de su producción crítica, desperdigada por diversos periódicos, fue recogida póstumamente en varios libros, entre los que destaca *La critique scientifique* (1888), con cierta incidencia en Clarín.

nota general en todos ellos la del interés[50]; el aspecto utilitario, práctico, como el característico en las teorías morales y jurídicas de los más insignes autores, como Bentham, el que no quería que se le hablase de *relaciones*, sino de placeres y penas; Burke, el enemigo de los *derechos naturales* del hombre; James Mill, los Austin, Stuart Mill, Bain, Grote, Spencer y otros muchos[51]. Siguiendo esta corriente de utilitarismo, no hacen todos esos sabios más que conformarse con la tendencia general de su pueblo, obedecer al carácter ordinario, seguir instintos que les son comunes con el vulgo, aunque en ellos estén como ennoblecidos por sabia reflexión y miras elevadas. Pero ensáyese un análisis del genio inglés en sus poetas líricos más insignes, entre los de la época moderna, o en sus artistas de cierto género: verbigracia, los pre-rafaelistas, y se verá que en ellos lo característico es, más bien que seguir la corriente de ese positivismo nacional, contrariarla, protestar contra ella, llegar en su oposición a los idealismos más etéreos, y hasta buscar modelos, ideales históricos y aun tierra que pisar muy lejos de la industriosa y práctica Inglaterra. Grecia e Italia, y sus literaturas y sus artes, vienen a ser como refugio y consuelo de esas almas escogidas que emigran del utilitarismo frío, aunque poderoso, del moderno *Imperio romano*, del pueblo inglés, a quien compara, con razón, con la antigua Roma, utilitaria y fuerte, egoísta y tenaz, un ilustre jurisconsulto alemán. Baste citar, para ejemplo de que la gran poesía lírica inglesa es enemiga del espíritu predominante del país, los nombres de Byron, Shelley, Keats y Rossetti. En Byron la oposición, la guerra al *cant* y a las preocupaciones nacionales, fue viva, ruidosa, excesiva; en los otros tomó otros aspectos, que no es del caso examinar ahora[52]. El que quiera cerciorarse de esta afirmación que yo solo apunto, no tiene más que leer la mayor parte de los ensayos de Mattew Arnold, un crítico inglés que hizo ruda campaña contra ese utilitarismo de su patria, que Inglaterra ostenta como un título de gloria.

En cuanto a Carlyle, de quien ya he dicho al principio que era un inglés muy inglés en cierto sentido, si se diferencia de la generalidad de sus com-

---

[50] Se refiere Alas al filósofo Alfred Fouillée (1838 - 1912), quien en 1878 dio a la publicidad *L'Idée moderne du droit*.

[51] El jurista John Austin (1790 - 1859) perteneció al círculo de utilitaristas liderado por James Mill y Jeremy Bentham. Es el gran precursor de la teoría general del derecho. El filósofo y sociólogo Alexander Bain (1818 - 1903) fue figura eminente del empirismo británico e íntimo colaborador de John Stuart Mill. Por su parte, George Grote (1794 - 1871) fue un historiador y político inglés muy atraído también por el utilitarismo de J. Mill y J. Bentham. Defensor acérrimo de la democracia parlamentaria tiene, en su haber, una colosal *Historia de Grecia* en doce volúmenes.

[52] *cant:* 'habla vulgar, dialectal'. También, en un sentido amplio (lo sugiere Clarín en otros lugares de la Introducción) *cant* vale por 'hipocresía', 'maledicencia' e, incluso, 'exclusivismo', 'patriotería'… En el área lingüística de las Islas Británicas esta voz deriva del escocés *chainnt* o del irlandés *caint*, 'habla'. Véase, asimismo, más adelante, las notas 79 y 86.

patriotas, es, por ser original en todo, a su manera; no de ese modo desinteresado, *lírico*, por decirlo así, de los poetas y pintores. Carlyle es poeta también, no cabe duda, un filósofo poeta; su obra general es una inspiración constante, un verdadero transporte poético, que llega a fatigar a Taine, como ya veremos; es un poeta que sugiere al lector su entusiasmo, y que si no logra tal sugestión, no puede ser bien comprendido, juzgado con justicia: pero a pesar de esto, lo que hay de filósofo, de sabio, en este poeta, permanece fiel al espíritu inglés general por lo que toca a buscar en el fondo de las ideas, de la meditación más abstracta, algo práctico, *real* como él dice, siquiera se trate de la realidad suprema, o sea la de la salvación del alma, esto es, la elevación del espíritu al más alto grado de bien moral posible. Así se explica que hablando de ciertas teorías de Stuart Mill, en las que se llegaba por el *interés* al *altruismo*, a la caridad, Carlyle dijera que aparecía un nuevo *místico*; así se explica también que siendo Carlyle tan idealista que Taine creyó poder titular el libro que a Carlyle exclusivamente consagra, *El idealismo inglés*, sea un idealista, sin embargo, a quien no se le cae de la boca lo *real*, la *realidad*; que constantemente perora contra la inanidad del *dilettantismo* de la pura especulación absolutamente desinteresada. Aunque Carlyle no sea un puritano en el sentido estrictamente histórico, como se ha dicho demasiadas veces, sin recordar textos concluyentes que lo contradicen, es indudable que, como un puritano, está constantemente preocupado por el problema de la conducta, y que solo da valor a las cosas que sirven de cerca o de lejos para llevarnos a obrar bien, que es para él la cuestión suprema. Tal vez las páginas menos trasparentes, menos inspiradas por el gran numen de la razón adivinadora, son en Carlyle las que consagra a limitar una y otra vez el horizonte de las idealidades legítimas, negando el derecho a la vida al puro ensueño artístico y a la pura contemplación filosófica sin trascendencia ética ni práctica. En tal sentido, Carlyle es tan inglés como el primero; su idealismo no es como el que Taine con tanta elocuencia admira en la desinteresada especulación de griegos y alemanes, los pueblos filósofos por excelencia.

¿En qué consiste, pues, el germanismo de Carlyle? Pudiera decirse que en casi todos los demás caracteres. Pero en ese germanismo hay que distinguir dos cosas: por un lado, lo que puede presentarse como característico de las razas del Norte y opuesto al genio latino; en tal sentido es el autor de *Los Héroes*, entre los escritores modernos, uno de los que mejor representan el espíritu del Norte en general, el espíritu llamado con mayor o menor propiedad teutónico; pero en este respecto sus cualidades no se oponen a las de otros ingleses, pues son comunes a ingleses y alemanes, y aun a otros pueblos. Por otro lado, hay que considerar el germanismo como algo particular y que cabe oponer al carácter británico, ya distinguido después de tantos siglos de vida aparte e influido por otro clima y otras razas; y aquí es donde se podrá ver a Carlyle como el inglés más alemán (y menos inglés en tal respecto) entre los hombres eminentes modernos de la Gran Bretaña.

En cuanto tipo característico del genio del Norte, opuesto al llamado en general latino, y en otro sentido clásico, Carlyle tiene tan acentuadas las notas propias de esa diferencia, de que tanto se ha hablado, que en él no se ven, como en tantos otros del Norte o del Mediodía, medio borradas las señales de raza por la influencia de la cultura y de la filosofía cosmopolitas, sino que más bien parece que renacen en tal escritor las antiguas vaguedades de la inspiración soñadora, desordenada y profunda, todos los rasgos que hacen de los orígenes de la poesía y de toda la vida intelectual del Norte cosa tan opuesta a la plácida, serena, bien ordenada musa de los orígenes de nuestra civilización clásica.

Se ha dicho, con razón, que estos hombres del Norte no hablan, cantan ni escriben pensando en el público, adaptándose a las condiciones de éste, sino como en la soledad, por sí mismos, y como diciendo: *qui potest capere, capiat*[53]. Si en los libros retóricos de los Cicerones y Quintilianos se ve la constante preocupación de agradar, de caer en gracia, de obtener buen éxito, puede decirse que toda esta preceptiva es inútil para los Carlyle *antiguos* y modernos, que no se preocupan ni más ni menos de semejantes fines, porque buscan el resultado por otro camino. El lector es el que ha de procurar entender, ponerse en la situación necesaria para penetrar la idea y el sentimiento del autor. Tanto peor para el que no entienda si la lógica de la pasión, de la idealidad, del entusiasmo, del subjetivismo, en suma, del autor, no coincide con la arquitectónica de una retórica hecha en frío, en abstracto, para tal *género* de obras anónimas, no para tal obra de *este* hombre de carne y hueso, de espíritu, de ensueños y de pasiones.

Se ha hablado mucho, aun para alabarle, de las *humoradas* de estilo, plan, imágenes, ideas, etc., de Carlyle, de sus exageraciones, de sus pruritos y casi casi pudiera decirse muletillas. A Taine le ha servido todo ello para inventar frases muy ingeniosas, descubrir símiles llenos de pintorescas y expresivas imágenes; es una delicia leer lo que se le ocurre para retratar, mediante un cúmulo de *petits faits*, de rasgos de pormenor, las graciosas extravagancias de Carlyle; pero yo declaro que me parece que a Taine se le pega algo del carácter de Carlyle, al describirle él también exagera. Es muy fácil llamar a un hombre *humorista*, y con esto reconocerle multitud de gracias estéticas, de dones poéticos, de delicadezas psíquicas, para reservarse el derecho de estar, subrepticiamente, pudiera decirse, considerándole siempre como un menor, como un gran *enfant terrible* y acabar por abandonarle para irse a saborear las tranquilas y juiciosas páginas de un Macaulay, que no cansan como el misticismo constante del *humorista*. Y después de todo, ¿qué es un *humorista* para Taine? Algo secundario, sin duda, como implícitamente viene a reconocer al maltratar como maltrata al humorista por excelencia, a

[53] "El que pueda entender, que entienda" (Vulgata, *Evangelium Matthaei*, 19, 12). Es expresión muy de Clarín.

Juan Pablo Richter, a quien él no se explica que admirase tanto Carlyle, que no se postraba ante Voltaire[54]. No diré que Taine acabe por llamar mastodonte a Carlyle, porque por eso empieza. En efecto: en la primera página del hermoso, pero deficiente libro que le consagra, dice el crítico francés, al pie de la letra: "Se descubre, por fin, que se está delante de un animal extraordinario, resto de una raza perdida, especie de mastodonte extraviado en un mundo que no está hecho para él".

A estas horas, habiendo cambiado mucho las cosas desde que Taine escribió así en pleno florecimiento del empirismo filosófico, es posible que el ilustre historiador de los hechos menudos reconozca, con su gran imparcialidad, que Carlyle no es tan mastodonte, por lo que toca a pertenecer a una fauna que ya no encuentra en el mundo medio propio para sus condiciones fisiológicas; el gran idealismo de Carlyle se parece más al espíritu que va predominando en la filosofía y en el arte modernos, que las teorías y procedimientos que dominaban cuando Taine escribía su *Idealismo inglés*. No: no son, en rigor, tan extrañas y de otros tiempos la religiosidad de Carlyle, sus vaguedades idealistas, sus rasgos de fe racional, su respeto y como adoración poética al misterio, en el cual encuentra como un coeficiente de la misma reflexión filosófica esa constante referencia a lo que no se sabe, pero que se ha de tener en cuenta, porque influye en nuestra vida como la atracción entre los astros; esa especie de filosofía musical, pudiera decirse, que no desecha por inútil el factor de lo inefable y no se atiene, para pesar la realidad, a lo que puede ser apreciado en la balanza de un estrecho intelectualismo; no son antiguallas de Carlyle, sino *maneras* modernísimas de los pensadores flamantes, de los psicólogos más sutiles y escrupulosos que, en su análisis, van mucho más lejos que el autor de *La inteligencia*, pero van por diferente camino[55]. Lo diré con franqueza: la filosofía de Taine, aunque muy respetable, ha envejecido más con su claridad y minucioso examen de las apariencias y sus nombres, que las intuiciones poderosas y profundas de lo que se llama el misticismo de Carlyle. ¡Cuántas cosas he visto demostradas en los psicólogos de estos días que ya en Carlyle se anunciaban con fórmulas de una fe poética, sugestiva y profética! Dando todo este valor, que sí lo tiene, al íntimo pensamiento de Carlyle, que bien se deja ver, y muchas veces en todos los pasajes de sus obras en que debe verse; reconociendo esta importancia a su modo de entender la relación del pensamiento humano con el problema de la realidad, se puede llegar, como yo creo haber llegado, a no considerar tan extravagante y desordenado, tan caprichoso y *humorístico*, el procedimiento literario del autor de *Sartor resartus*[56]. Según se penetra en lo que, en cierto sentido sólo, se puede

[54] Taine se mofa de Jean Paul llamándole "le bouffon affecté, l'humoriste extravagant" (1864: 128-129).

[55] Se refiere Alas al libro de Taine *De l'intelligence*, Paris, Hachette, 1870, dos vols.

[56] Tal vez la obra más ambiciosa de Carlyle, *Sartor Resartus: the Life and Opinions of Herr Teufelsdrockh*, salió primero por entregas en el *Fraser's Magazine* entre 1833 y 1834.

llamar su sistema, se le va tomando cada vez más en serio; se ve en su idea una perenne actualidad, como en la idea de todos los grandes pensadores: y los recursos de estilo *sui generis* que al lector superficial tanto llaman la atención en este autor, ya no parecen tan extraños, apenas si se fija la atención en ellos, y se les viene a reconocer la legitimidad de lo oportuno[57], porque son medios de expresión propios de aquel temperamento, de aquel corazón, de aquel cerebro; Carlyle no se mostraría tal como es, ni podría decir todo lo que tiene que manifestar, tal como lo piensa y lo siente, si no contara con esta manera *humorística*, o lo que se quiera, que es poderosamente significativa de la singular subjetividad de aquella alma grande y excepcional sin duda.

Nada más natural que de vulgo a vulgo de alma cortada por patrón conocido a otra de la misma clase, el lenguaje sea, según modelo, fiel a una retórica ordinaria, sujeto a un formulario que abrevie las razones y facilite la inteligencia; la claridad, la precisión, el orden, la composición armónica, se consiguen en tal caso obedeciendo a un paradigma lógico y gramatical que se enseña en los buenos liceos franceses, verbigracia; pero ciertos espíritus, los más raros, aquellos justamente cuyo fondo más importa conocer, no expresan fácilmente lo que es la realidad al transformarse en sus propios sentimientos y en su idea; el lenguaje ordinario no basta, no sirve; los moldes hechos, que expresan por aproximación el término medio de la percepción y la impresión vulgar, son inútiles aquí; y la gran lucha consiste en conseguir por medio de la palabra reflejar al exterior algo, nunca mucho ni lo más íntimo y mejor, de la *propia* riqueza espiritual, de la visión del mundo, según el color y el dibujo que toma al refractarse en el denso medio de un alma original y fuerte, de espontánea virtualidad receptiva.

Si Carlyle no hubiera podido encontrar un estilo en armonía con su originalidad espiritual; si hubiera sido un escritor vulgarmente correcto: *compuesto* y morigerado, conoceríamos un retórico más, pero no al Carlyle que aquel escritor llevaba dentro. Considerando todo esto así, ya no parece el *humorista* inglés tan extravagante e inarmónico. La gran extravagancia sería imitarle no siendo *por dentro* como él era.

Hechas las salvedades anteriores reclamadas por la justicia y la exactitud, dejando ya la digresión, vuelvo a reconocer en Carlyle las cualidades del

---

En 1836 apareció como libro en Boston, James Munroe and Co., con prólogo de Ralph Waldo Emerson, en tanto que la edición inglesa vio la luz en 1838, Londres, Saunders and Otley. Parodia del racionalismo hegeliano (e impregnada, al contrario, por Fichte y el idealismo misticista) es novela que esconde algunos pliegues autobiográficos, en su sentido moral e ideológico. Dejó huella en el propio Emerson e, igualmente, en Herman Melville, Mark Twain, James Joyce y J. L. Borges.

[57] *lo oportuno*: expresión también muy de Clarín y que reaparece en otros lugares de este prólogo. Es "palabra-clave en el pensamiento de L. Alas y uno de sus núcleos de mayor condensación ideológica": hace hincapié en la *adecuación* de un texto al momento histórico o, como aquí ocurre, a la personalidad del escritor (Bonet: 2002: 81, 94).

espíritu del Norte, que son tan opuestas a la de nuestra raza del Mediodía, cuyos hombres más perspicaces tan difícilmente aprecian, a través de la relativa incorrección, del aparente desorden y la nebulosa vaguedad, todo el valor intrínseco del genio germánico. Mas en este punto yo no he de repetir los cien lugares comunes con que una y otra vez, con mayor o menor elocuencia, se ha pintado el contraste de uno y otro arte. El mismo Taine ha sido de los que mejor han señalado esta oposición de caracteres, y lo que al considerar a Carlyle en este respecto escribe, ni tiene a mi juicio enmienda, ni necesita ampliación: "Carlyle es profundamente germano, más cercano a la estirpe primitiva que ninguno de sus contemporáneos"[58]. Así dice el crítico francés, y sigue examinando todas las grandezas y pequeñeces que en el lenguaje, en el estilo, en la composición, en las imágenes, en la dialéctica, en las aficiones intelectuales, estéticas y morales, muestran en el autor de *Sartor resartus* el ejemplar más característico del genio de la raza.

Mas recordará el lector que antes decíamos que en Carlyle había también algo, y aun mucho, del carácter alemán, ya diferenciado del inglés; por lo cual puede añadirse a las palabras de Taine que se acaban de copiar: "Carlyle es el escritor inglés que más se separa del carácter inglés, para acercarse al alemán"[59].

Se acerca, más que por el fin que persigue, que ya hemos visto que es, aunque noblemente, interesado, un fin real, como él dice, un fin útil: el de encontrar luz para la buena conducta, para guiar el alma en el camino del bien; se acerca por los medios que escoge, por la índole de su especulación y por las tendencias de sus gustos y de sus estudios.

Renan es el francés más alemán, sin dejar de ser en la forma el más puro francés, a no ser en una obra de su juventud, publicada en la vejez, donde fondo y forma tienen algo de alemanes[60]. Pero como observa con razón el crítico tantas veces citado, es más difícil ser el anglo-alemán que el francés-alemán, tratándose de la alta actividad intelectual; porque en Inglaterra la aptitud para las ideas generales, y el aprecio que de ellas se hace,

---

[58] *L' idéalisme anglais*, pág. 24. [N. del A.].

[59] Carlyle empezó a estudiar alemán en 1819, a los veinticuatro años de edad, "partly from the interest aroused in him by Madame de Staël's De l'Allemagne; partly, as he afterwards informed Emerson, by the advice of one who told him that he would find in that language what he wanted". Seguidamente, en 1820, "Carlyle's enthusiasm for German literature […] gradually resolved itself mainly into enthusiasm for Goethe". Ahora bien, "Next to Goethe, the chief German influence upon Carlyle was that of the Jean Paul, who helped to elicit his natural gift of humour, and showed him how to press erratic fancy into the service of reason and truth". Y, en tercer lugar, otro descubrimiento deslumbrante para el historiador escocés fue Fichte, cuya tesis "that the world of experience is but the appearance or vesture of the divine idea of life" caló hondamente en él. De hecho, constituye uno de los principios que rigen el desarrollo ético y estético de *Los héroes*, como bien toma nota de ello Clarín (Garnett: 1887: 27, 28 y 30).

[60] *L'avenir de la science*. [N. del A.].

son mucho menores que en Francia. Si Alemania es la tierra que produjo los grandes filósofos, los revolucionarios de las ideas generales, Francia es la tierra que produjo la revolución material, práctica, por ideas generales también; mientras Inglaterra es el país de la evolución lenta, de miras interesadas, con atención al propio derecho, al de cada cual, no a los derechos *humanos*[61]; y en ciencia: es el país de los análisis empíricos, de pormenor, con propósito particular, en busca de una ley que sirva para ligar la serie de unos cuantos hechos que importa conocer, sin preocuparse del enlace supremo de esa ley con otra superior a todas y explicación de todo. En este sentido, Carlyle apenas es inglés; no es que desprecie el estudio del pormenor, la escrupulosa busca de datos precisos, pues como historiador ha dado pruebas de atender a este cuidado, condición esencial de todo restaurador de vida pasada, de hechos desaparecidos: mas en este respecto, también los alemanes son partidarios del pormenor, y nadie más minucioso y escrupuloso que ellos cuando se trata de informes, documentos, fuentes, datos, etc.; mas ni Carlyle, ni en general los alemanes (los de los tiempos mejores sobre todo, los que Carlyle estudiaba y admiraba), se detienen en el análisis del pormenor, ni por él comienzan sus grandes concepciones, ni limitan a tan modesta aspiración el alcance de sus especulaciones. Ni Carlyle ni pensador alguno, entre los grandes de Alemania, se contentaron con menos que un concepto general del mundo, algo que responda al gran anhelo metafísico, aunque así no se llame; Carlyle no puede satisfacerse con *disecar* detalles, pues él mismo declara que el verdadero conocimiento es algo vivo, algo que abarca al objeto en su realidad toda penetrándole hasta con el afecto. Para conocer una cosa, dice, lo que se llama conocerla, hay que amarla, simpatizar con ella. Y esta regla la pone en práctica constantemente, como podrá notar pronto el lector de este libro cuando vea a Carlyle adivinando a fuerza de admiración, simpatía y hasta cariño, lo que puede ser en la realidad la nebulosa *Odino*[62]; el bien que halló en las entrañas del semibárbaro *Mahoma*, tal vez el *héroe* en cuyo estudio más caridad puso Carlyle, recogiendo como premio intuiciones maravillosas del espíritu de aquel hombre singular, pero sin duda grande, perdido en el desierto y entre la caliginosa ignorancia de su pueblo.

---

[61] El mismo Macaulay lo reconoce en las primeras páginas de su ensayo sobre la Revolución de Inglaterra. [N. del A.]. Se refiere, sin duda, Clarín al ensayo de Thomas Babington Macaulay "Mckintosh's *History of the Revolution*", que salió en la *Edinburgh Review*, julio 1835, y sería recogido después en *Critical and Historical Essays*, London, Longman, 1848, pp. 200-279. Se trata de una de las tesis más sobresalientes de este trabajo donde se plantea, en efecto, la contraposición entre el radicalismo abstracto –y brutal– de la Revolución Francesa y el lento cambio democrático de las costumbres sociales, políticas, inglesas. Un cambio en el que tiene mucho que ver la mezcla pacífica de gentes, grupos, creencias a lo largo del tiempo, moderándose unas a otras.

[62] *Odino*, Odín u Odínn fue la primera divinidad escandinava: el Gran Padre y Dios de la guerra, el saber y la poesía. En la mitología germánica es conocido con el nombre de Wotan.

No se aman los detalles, los fragmentos de verdades y de cosas; para conocerlas amándolas, es necesario verlas enteras, vivas, en el enlace orgánico con toda la realidad, y esto sólo se consigue a partir de una idea unitaria, un concepto del mundo, mejor, una visión, una intuición, una creencia, y nótese que esta es la primera cualidad que Carlyle exige a sus *héroes*; el grande hombre, sea *dios*, sea profeta, sea sacerdote, sea poeta, sea literato, sea rey o capitán, lo primero que necesita es la presencia real de la verdad del mundo en su conciencia; no dudar, no vacilar, no presumir; ver, tocar, sentir la realidad de su idea: para mover a una gran masa humana, para imprimir huella en el mundo, hay que tomar en serio la vida, hay que darle la importancia capital, suprema, que tiene; sin esto, no hay hombre para Carlyle, no hay grande hombre, no hay genio. ¿Y quién puede ver así, con esa seguridad de ver, con esa firmeza de la visión? La imaginación, contesta Carlyle; la fantasía, que es el órgano de la percepción de lo divino. El entendimiento no es más que una ventana, añade. Para Carlyle, las cosas particulares, aisladas son, como tales, en rigor, una apariencia, símbolos; si no fueran más que eso que parecen, no serían nada; su verdadera realidad, la que *merece la pena*, de amarla y estudiarla, es invisible, está en la oscuridad, en el fondo... y también en el misterio. Porque es de notar que si Carlyle, como los alemanes de su altura, necesita ver en el mundo primero lo general, lo uno, lo que dé razón de todo, no por eso es autor de un sistema completo y cerrado de filosofía; trata de estas materias un poco a lo mero literato, a lo *hombre de mundo*, y no hay que buscar en él una filosofía sistemática *formal*, pero sí una creencia racional, fundada, no detallada: no pretende haber pensado en todo, haber encontrado una clave de explicación universal, como que el misterio es uno de los elementos de *su* filosofía; la suya la que le sirve a él para creer en la realidad, seria, importante, segura, como creen sus héroes. Por no tener sistema, no tiene siquiera el del sentimentalismo como fuente de conocer, a lo menos con el alcance que tiene tal doctrina de lógica y estética en un Jacobi, por ejemplo, o en el Schelling de la segunda *manera*[63].

La victoria que Carlyle pretende, implícitamente, haber conseguido sobre el escepticismo, el pesimismo, la vacilación, la incertidumbre, es subjetiva, personal, propia de Teufelsdrockh, el personaje en que se pinta a sí mismo: "Su método, dice, no es el de la vulgar lógica de las escuelas, en que las verdades van unas tras otras en fila, agarradas cada una a los faldones de

[63] El matemático alemán Carl Gustav Jacob Jacobi (1804 - 1851), gozó de gran prestigio en el siglo XIX. Suyo es el descubrimiento de la doble perioricidad de las funciones elípticas. Por otra parte, con el enunciado la *segunda manera* de Schelling parece aludir Clarín al segundo periodo del pensamiento metafísico y estético de este autor (1808-1827) y cuyo punto culminante lo constituye su *Investigación sobre la esencia de la libertad humana* (1809), donde declara que en el Absoluto "hay dos voluntades: una clara, organizadora, que conduce el Todo hacia sus fines supremos, y otra ciega, irracional, rebelde a la unidad". Cuando el hombre adquiere conciencia de sí, gracias al conocimiento intuitivo, "se convierte en persona", librándose de aquella Voluntad oscura e instintiva (García-Borrón: 1998: 1113).

la otra...; su filosofía es un grandioso laberinto que, dígase lo que se quiera, no carece de plan"[64].

Si hay algo opuesto a tal método y a tal modo de ver la realidad, es, en general, el método inglés y los sistemas filosóficos ingleses. No digo que en adelante sea lo mismo siempre, que las modernísimas tendencias del pensamiento filosófico, y particularmente las psicológicas, no puedan hacer que en Inglaterra se abra paso la idealidad filosófica que existe ya en Carlyle y en otros pocos; sobre todo, entre los pensadores que hoy son jóvenes todavía; pero es evidente que los nombres clásicos, príncipes de la filosofía inglesa, representan en ese método y esa metafísica tendencias bien opuestas a las que acabo de indicar en Carlyle. Compárese, por ejemplo, la lógica de Stuart Mill y los procedimientos (más bien que los resultados *últimos*) de toda la filosofía de Spencer, con las palabras de Carlyle que dejo copiadas pocos renglones más atrás, y se verá cómo resulta el contraste.

Pero aún se hace más gráfico pensando en otro autor inglés, que no se consagró a la filosofía directamente tal, sino a estudios más parecidos a los de Carlyle mismo, y también considerándolos desde gran altura; compárese a Carlyle con el ídolo de tantos ingleses y de muchos continentales que adoran a los ingleses: compáresele con Macaulay.

Ya lo hace el mismo Taine al final del libro en que al empezar llama a Carlyle mastodonte; reconoce el autor francés que acaso hay menos genio en Macaulay que en Carlyle; pero confiesa que cuando se ha mantenido cierto tiempo el alma con la lectura de aquel estilo *demoníaco y exagerado*, de aquella filosofía extraordinaria y malsana, de buen grado se vuelven los ojos a la elocuencia continua (¿oratoria?), a la razón vigorosa, a las previsiones *moderadas*, a las teorías *probadas* del generoso y sólido espíritu que se llamó Macaulay[65].

Acabar un estudio de Carlyle con una apología o necrología encomiástica de Macaulay, no parecerá lo más oportuno, ni acaso lo mejor intencionado, a quien sepa que el público inglés tuvo por largo tiempo establecida una especie de rivalidad entre el autor de la Revolución francesa y el de la Historia de Inglaterra, los ilustres tocayos. La inmensa mayoría de los ingleses se inclinaron, como monsieur Taine, del lado de Macaulay, sin negar tampoco el genio del otro; es natural que esto hagan la generalidad de los ingleses y el autor de la *Historia de la literatura inglesa*, muy francés sin duda, pero mucho más inglés que alemán, a lo menos en filosofía[66].

El sistema de las comparaciones es malo cuando se convierte en parangón, y yo no quisiera caer en el defecto de echar luz sobre lo que prefiero, a

---

[64] Traduce aquí Alas un trozo de la cita que, a su vez, copia Taine de *Sartor Sartoris*. Véase atrás nuestra nota 29.

[65] Traslación literal de lo dicho por Taine en su *Idéalisme anglais* (1864: 179).

[66] La *Histoire de la littérature anglaise*, en cuatro volúmenes, fue editada por Louis Hachette entre 1863 y 1864. Esta obra de Taine, muy en particular su introducción, incidiría profundamente en el canon naturalista.

costa de acumular sombras en otra parte; deficiencia crítica muy generalizada, y en que también incurre muchas veces Carlyle, contradiciendo su criterio ordinario, y contradiciendo, particularmente, terminantes juicios suyos, escritos antes. Sea ejemplo lo que dice de Mahoma en *Los Héroes*, cuando, después de haberle absuelto, vuelve a considerar su vida y su obra para compararle con otros grandes hombres.

¡Dios me libre de escribir ni una palabra, ni de indicar una reticencia que pudiese tender a aminorar en alguno el entusiasmo por Macaulay!: yo me contento con reconocer que, en efecto, representa, en muchos respectos, en bien y en mal, lo contrario de Carlyle; tiene grandes cualidades que a este le faltan, y que generalmente, sobre todo en Inglaterra y donde se imita a Inglaterra, son de las que más se aprecian; en cambio ciertas limitaciones del gran talento de Macaulay corresponden a regiones del espíritu en que al alma de Carlyle se abren horizontes infinitos. En cuanto al mérito relativo de uno y otro, yo sólo diré que los entusiastas de Carlyle le llaman genio; ven en él uno de los *héroes* que pinta, y esperan que la posteridad confirme su creencia; por su parte, los más ardientes panegiristas de Macaulay, tal vez imitando su prudencia, se contentan con ponerle a la cabeza de los historiadores artistas y críticos sabios del siglo diecinueve[67].

Lo que es indudable que Macaulay es, por cien respectos, mucho más inglés que Carlyle, que no en vano pasó la vida enamorado de los grandes hombres de la literatura y la filosofía alemana; y no platónicamente, sino estudiando, comentando y propagando en Inglaterra lo que tan bien conocía, es decir, según él, lo que tanto *amaba*.

Creo que baste con todo lo dicho, y acaso sea demasiado, para demostrar mi afirmación primera: que Carlyle es el autor más a propósito para enriquecer una biblioteca anglo-alemana.

II

Pero Inglaterra, que sabe engendrar hijos que no se le parecen, sabe consagrarles culto intelectual si son dignos de obtenerlo, y sabe reparar injusticias del tiempo.

---

[67] Nuestro Menéndez y Pelayo es uno de los más ardientes entusiastas de Macaulay, pero el buen juicio del insigne crítico español le hace decir: "Pero no se olvide que Macaulay es inglés, y, por tanto, poco o nada amigo de abstracciones y de estéticas. Para él no hay más filosofía que la de Bacon… ni reconoce más método que el experimental y de observación. Pero con todas estas limitaciones de su entendimiento que lo constituyen *en uno de los tipos más acabados del común pensar inglés*. ¡Qué observación la suya tan profunda y sagaz": (*Historia de las ideas estéticas*, tomo IV, vol. II, p. 92). Más adelante se hablará de la opinión de Menéndez Pelayo sobre Carlyle. [N. del A.]. La transcripción que realiza Clarín de este texto de Menéndez Pelayo contiene algún levísimo cambio léxico que en nada afecta a su sentido. Por otra parte, todas las cursivas son de Leopoldo Alas. Comp. Menéndez Pelayo (1974: II, 388).

Si Shakespeare no fue comprendido, ni con mucho, durante siglos, por sus compatriotas, hoy es un ídolo con un culto en mucho semejante al que los españoles consagran a la Virgen del Pilar, y los franceses a la Virgen de Lourdes; si el gran poeta Shelley estuvo por muchos años oscurecido, injustamente eclipsado por la fama de Byron, hoy brilla como astro de primera magnitud, y tiene también sus adoradores. Sociedades que se dedican a conservar y propagar su fama; Byron, tan perseguido en vida y muerte es orgullo legítimo de todo inglés en el día; y este Carlyle, que tuvo muchos enemigos, que vio censuradas sus costumbres, en caricatura sus caprichos de hombre nervioso y sus descuidos de hombre preocupado con grandes ideas, hoy es objeto de general admiración en su tierra, y no se han cansado ni se cansarán en mucho tiempo la crítica y la erudición de estudiar sus obras, buscar y publicar las que pueda haber inéditas, y escudriñar los incidentes de su vida[68].

Por desgracia, esta fama que el autor de *Los Héroes* conserva en su patria, aun después de once años de muerto, no se ha propalado en el extranjero, a lo menos en los países latinos, donde más convendría que cundiera el espíritu de este noble idealismo septentrional para refrescar las almas, secas de tanto intelectualismo positivista como sobre ellas acumulan las llamadas, *ciencias* por antonomasia... la ciencia y lo que no es ciencia.

En Italia no veo yo por ninguna parte la influencia de Carlyle; y no debe de ser muy estudiado, cuando su nombre no anda de boca en boca entre la gente culta, como el de otros ilustres poetas y pensadores ingleses. Los italianos de hoy, en efecto, hablan mucho de la literatura inglesa, por dos principales motivos, a mi ver; primero, por simpatía y gratitud al país que está, en lo que tiene de más floreciente, en el espíritu, enamorado de Italia: Inglaterra ¿quién lo ignora? estudia, visita, *siente* a Italia como nadie; y la arque-

---

[68] El editor D. Appleton acaba de publicar un volumen titulado *Las últimas palabras de Tomás Carlyle* (*The Last Words of Thomas Carlyle*), que contiene varios escritos inéditos de los últimos años de Carlyle. *La Nouvelle Revue* de madame Adam, de París, publicó no ha mucho, al mismo tiempo que otra revista de Londres, un viaje de Carlyle a París, a que me referiré en el texto. La *Deutsche Rundschau*, célebre revista alemana, daba a luz en sus más recientes números varias cartas inéditas de Carlyle, dirigidas a Varnhagen van Ense y escritas de 1837 a 57. Los editores Longrnan y compañía preparan una colección de cartas de Geraldina Jewsbury a Jane Welsh Carlyle. [N. del A.]. Las señas completas del libro que menciona Alas son estas: *The Last Words of Thomas Carlyle*, D. Appleton and Co., New York, 1892. El libro contiene, efectivamente, algunos "escritos" hasta entonces "inéditos" de Carlyle: "Wotton Reinfred: a Romance"; "Excursion (Futile Enough) to Paris" y varias "Letters" al crítico alemán Karl A. Varnhagen von Ense. Por otro lado, la *Deutsche Rundschau* fue una revista política y literaria creada en Berlín, año 1874, por el poeta, crítico y novelista Julius Rodenberg. En carta a Fernández Lasanta, escrita a finales de 1889, le notifica Alas: "El artículo alemán sobre Cánovas yo no lo tengo, porque mi suscripción a la *Deutsche Rundschau* empezó en 1888" (2009: 288). Por último, el epistolario a que se refiere Clarín responde a estos datos: *Selections from the Letters of Geraldine Endsor Jewsbury to Jane Welsh Carlyle*, Longman, Green and Co., London, 1892.

ología, la estética aplicada a las artes gráficas y plásticas, se vuelven del lado de Italia: con preferencia, en todo el Reino Unido; sobre todo, como Virgilio y los demás verdaderos poetas de Roma, se inclinaban del lado de Grecia, cual ciertas flores se vuelven hacia el sol, los grandes poetas ingleses, de lejos o de cerca, se vuelven a Italia, ya desde Shakespeare y Milton, y más que nunca en los tiempos modernos, como bastan a probarlo los nombres gloriosos de Byron, Shelley, Keats, los dos últimos enterrados en Roma. Los poetas jóvenes, los críticos jóvenes estudian con predilección a estos poetas ingleses por esta simpatía y gratitud..., y por el segundo motivo a que quería referirme: porque es moda en Italia y como prurito patriótico (pasajero sin duda) rebelarse contra la hegemonía literaria francesa, afectar desdén de las letras de París y volver los ojos a otras partes, a otros centros de vida intelectual, de poesía. Pues con todo esto, yo no sé que Carlyle, que tanto bueno, sin hablar mucho, dijo de Dante, haya obtenido hasta ahora de autores italianos muy particular estudio[69].

Francia, donde una juventud que anhela ideales nuevos, anchos horizontes, hace alarde de enmendar antiguos exclusivismos nacionales, volviendo los ojos y el alma a todas las literaturas dignas de estudio, en lo poco que de Inglaterra habla, no muestra que Carlyle haya sido consultado, con atención intensa a lo menos, por esas pléyades de filósofos y poetas noveles que declaran no contentarse con los maestros realistas y positivistas que les ofrecen las letras y la filosofía de su tierra en nuestras décadas.

Dado el espíritu novísimo de la juventud más culta de Francia, no se explica que Carlyle, bien *sentido*, no influya más, no sea más citado, a no ser por una casual distracción, por no leerlo bastante. Se comprendería este olvido si los nuevos idealistas, o como se quiera, franceses, fueran como otros *revolucionarios* de otros tiempos que todo lo esperaban del presente y del porvenir, y nada o muy poco del pasado: no es así; este injustísimo desdén hacia lo que fue, que tan cómodo encuentra la ignorancia que suele presidir a muchas falsas reformas, no es defecto de la juventud instruida y prudente que sabe que las grandes almas, los grandes libros, las grandes empresas intelectuales, son de todo tiempo, y que el progreso no consiste en ir borrando glorias antiguas: el moderno idealismo encuentra maestros lo mismo en los contemporáneos que en los antiguos, en los muertos como en los vivos: se sabe hoy que para un empeño de renovación pueden servir ideas de generaciones anteriores, pues las ideas no siempre florecen cuando vive el que las siembra, sino que muchas veces ellas son contemporáneas de los descendientes de quien las dio a luz. Carlyle, a mi ver, puede ser mucho mejor comprendido, más *penetrado* por cierta parte de la juventud de hoy que por la mayoría de los hombres distinguidos de su época, mejor que por el mismo Taine. Yo creo que si ciertos escri-

[69] La tercera conferencia de *On heroes* está dedicada, en parte, al creador de la *Divina Commedia*. Su título es: "The Hero as Poet. Dante; Shakespeare" (Carlyle: 1841: 67-185).

tores nuevos como los P. Bourget, los Rod y otros muchos, aun más jóvenes, se dedicaran en Francia a estudiar a Carlyle, como han estudiado a otros extranjeros, verbigracia, Tolstói, Ibsen, Shelley, etc., etc., no aplicarían al autor de *Los Héroes* los manoseados lugares comunes de su excentricidad, ni le llamarían visionario a secas, ni creerían tenerlo explicado todo con hablar de su panteísmo o de su puritanismo[70]. Pero lo cierto es que esos escritores que con tanta pena se duelen de no tener guías, de no tener el ejemplo animador de un maestro, que no encuentran en Renan mismo (y en cierto modo no lo es para lo que se pide) el Abelardo que hoy necesitan, no dan indicios de sospechar que en Carlyle, bien estudiado, hay mucho de lo que les hace falta[71].

Pocos meses ha, monsieur de Vogüé, uno de los escritores franceses que más animan a la juventud en el camino de la restauración idealista, buscaba ayuda, en su célebre artículo "Las cigüeñas", donde quiera que barruntaba un soplo espiritual de cierto género, y recurría a los novelistas como Tolstói, y hasta a los graves tratadistas de ciencias morales y políticas, como el simpático y profundo Secrétan[72]... De Carlyle no se acordaba para nada. ¿Por qué así? ¿Porque ha muerto? Pero sus libros viven: ahí están *Los Héroes*, que, bien leídos, son todo un programa. Que en Carlyle habrá mucha *obra muerta*, ele-

---

[70] El novelista y crítico suizo Édouard Rod (1857 - 1910), calificado por Vogüé como uno de los maestros del neoespiritualismo, pese a su inicial juventud naturalista: en 1879 dio a conocer el ensayo *À propos de L'Assommoir*, sin la menor duda una ardiente defensa del zolaísmo. Pero tras *La Course de la mort* (1888), se decantará por el análisis de la conciencia humana, muy en particular en *Les idées morales du temps présent* (1891). Fue autor encomiado por E. Pardo Bazán y su presencia se hace notar en L. Alas.

[71] Pedro Abelardo, o Pierre Abélard, practicó antes que Descartes la duda metódica y la introspección mental: así lo atestigua su tratado *Scito te ipsum*, escrito hacia 1139. Ya en época juvenil alcanzó gran prestigio por la originalidad de su pensamiento lingüístico y filosófico, no libre de graves acusaciones por parte de la Iglesia. Todo ello –además de sus amores con Eloísa– contribuyó a crear una imagen mítica de Abelardo que atrajo al romanticismo y a los neoidealistas del siglo XIX: tal imagen es notoria en diversos escritos de Clarín. Alabaría justamente Renan la modernidad de este filósofo en el largo camino europeo hacia la *emancipación del espíritu*: "[…] pendant qu'Averroès […] mourait à Maroc, dans la tristesse et l'abandon, notre Occident était en plein éveil. Abélard a déjà poussé le cri du rationalisme renaissant. L'Europe a trouvé son génie et commence cette évolution extraordinaire, dont le dernier terme sera la complète émancipation de l'esprit humain" (1887: 387-388).

[72] Fascinó mucho a Clarín este trabajo de Vogüé –aparecido en la *Revue des Deux Mondes*, febrero de 1892– y la cigüeña posándose "aux frontons des temples", aunque sin entrar en ellos, ansiosa siempre de libertad. A lo largo de su hermoso ensayo Vogüé hace uso de la imagen de estas aves –conocidas por su "tempérance, fidelité, pieté"– con el fin de simbolizar a un grupo de intelectuales "tres divers" que, en la década de 1890, inspiraron la reacción contra el positivismo. Y estuvieron a favor de explorar "les réalités de la conscience", como respuesta a la "anémie" y "le malheur" que iba propagándose por la Europa más cosmopolita. Algunas de las "cigognes" que ensalza Vogüé son Tolstói, Ibsen, Paul Desjardins, Édouard Rod, Charles Secrétan y James Darmesteter, todos ellos muy admirados por Alas (Vogüé: 1892: 920, 924, 920, 930).

mentos de aquella actualidad suya, pasajeros, hoy anticuados, inútiles, es indudable; pero el mérito del crítico que aproveche lo que *vio* Carlyle, consiste en depurarlo, en mostrar lo que su idea tiene de permanente, lo que en ella es de una oportunidad constante. No pretendo yo, ni con mucho, emprender trabajo semejante, que ni mis fuerzas ni la ocasión me convidan a ello; pero lo poco que diga para buscar el fondo del pensamiento de Carlyle, según aparece en su obra, ha de concretarse a uno de sus libros, *Los Héroes*, y esto lo dejo para las páginas que servirán de introducción al tomo segundo de esta traducción española.

Ahora ya, en el poco espacio de que puedo disponer en este primer tomo, he de concretarme a la fácil, pero útil tarea de reducir a pocas páginas algo de lo principal que debe decirse respecto a la personalidad misma de Carlyle y a la historia de su no muy accidentada vida, cuyos dramas fueron de esos que no aparecen al exterior, que pasan dentro del alma y mejor se traslucen en los mismos escritos del protagonista.

Tales noticias, por vulgares y repetidas que sean, son necesarias en España, donde Carlyle es, para la inmensa mayoría, un desconocido.

Es claro que no he de asegurar yo que en ningún libro notable de literatura, filosofía, historia, etc., etc., de los escritos en España, se hable de Carlyle, como no sea por incidencia: no pretendo conocer todas las cosas buenas que en mi patria se han escrito en estos veinte años últimos; pero sí puedo afirmar que en lo mucho que de escritores españoles contemporáneos he leído, no recuerdo que las ideas ni las palabras de Carlyle hayan sido invocadas por nadie, ni aun allí donde hubieran podido ser más oportunas. No es muy general entre nosotros el amor y el cultivo de las letras extranjeras contemporáneas, aparte las francesas; pero no faltan ilustres críticos que, como Valera, verbigracia, tienen al dedillo lo principal de cuanto produce la Europa intelectual moderna, y saben traerlo a cuento con arte y gracia y oportunidad exquisitas; pues con todo eso, yo ahora, en conciencia, y a lo menos fiándome a la memoria, sólo puedo citar a un escritor español que hable de Carlyle, y ese una sola vez, y en ocasión en que era indispensable tenerle presente. Me refiero a Marcelino Menéndez y Pelayo, el cual, ¿qué autor no habrá leído, qué manifestación importante del pensamiento literario no habrá estudiado? Con gran satisfacción, lo confieso, veo que en parte coincide lo que Menéndez y Pelayo dice hablando de Carlyle[73], con algunas de las principales apreciaciones que el lector habrá visto más arriba. Para el ilustre profesor de Madrid es la teoría del *Héroe* uno de los puntos culminantes en la idea de Carlyle, y señala el crítico español, desde luego, como el carácter capital en el héroe, según Carlyle, su profunda y sincera conciencia de la realidad. Ver la realidad, darle todo su valor, ser sincero en absoluto y siempre, esto es lo

[73] Véase *Historia de las ideas estéticas en España* , tomo IV, vol. II, páginas 98 a 102. [N. del A.].

esencial en el *heroísmo* del pensador inglés: Menéndez lo reconoce, como nosotros lo hemos visto más arriba. Una nota señala nuestro insigne compatriota, digna de ser considerada para dar a lo que hizo Carlyle todo su mérito: de Carlyle parten las ideas y de Carlyle es el estilo que han de influir en el famoso John Ruskin (de quien en breve publicará algo esta biblioteca), cuyo nombre es hoy sinónimo, o poco menos, de estética inglesa[74]. A pesar de todo esto, se me figura adivinar que Menéndez y Pelayo no ha tenido tiempo para consagrar a Carlyle toda la atención y todo el estudio que merece; si le fueran tan familiares sus obras como, verbigracia, las de Macaulay, yo creo que el espíritu imparcial, profundo, noble, sereno y prudentemente entusiasta de Menéndez y Pelayo se hubiera impresionado más ante esta figura del inglés idealista, le hubiera consagrado análisis más extenso e intenso, y nos le hubiera recomendado, con las salvedades necesarias para muchos, como uno de los grandes consejeros del alma solitaria, que tiene que vivir en el mundo desconocido, guiándose por estas sublimes voces, siempre muy lejanas, porque vienen de fuera. Sí: Carlyle es uno de los grandes espíritus con quien se traba amistad eterna, inolvidable; sus máximas de consuelo, animadoras, son de las que, en la muerte de un hombre sincero y que ha pensado, deben de ayudar a los alientos interiores, que tal vez se mezclan al delirio, por favor de la gracia misteriosa, inexplicable...

En cualquier enciclopedia literaria, en cualquier diccionario biográfico, el lector puede encontrar noticias semejantes a las que siguen, a lo menos, a parte de ellas:

Tomás Carlyle nació en 1795 y murió en 1881[75]. Vio la luz en lugar cercano a Ecclefechan, en el Dumfriesshire. Las primeras letras las aprendió en su propia parroquia, y los elementos de gramática latina en Annan. Trasladóse después a Edimburgo, en cuya famosa Universidad cursó durante siete años. Nadie hubiera dicho, a juzgar por sus obras maestras, que la materia científica en que al principio de su carrera se había distinguido aquel gran idealista, tan amigo de ciertas vaguedades, hubieran sido las matemáticas. Así sucedió, sin embargo, y no debió de ser afición tan pasajera cuando el primer empleo que dio a su ociosidad, al aplicar sus estudios a la lucha por la existencia, fue admitir una plaza de profesor de ciencias exactas en un colegio de Fifeshire. Después, por los años de 1823, se le encuentra en un destino que tantos grandes hombres de los países más cultos han desempeñado:

---

[74] Por desgracia las crecientes dificultades económicas de Fernández Lasanta –que al cabo quebró– abortaron la programación que había concebido Alas con tanto afán para su Biblioteca Selecta Anglo-Alemana: Ruskin e, igualmente, Oscar Wilde, Shelley y Matthew Arnold, según atestiguan sucesivas cartas, anotadas con precisión por Botrel (2009: 389-411).

[75] El 6 de febrero, en Chelsea, en los alrededores de Londres. [N. del A.].

en funciones de director, *gobernador*, o como se quiera llamar, de míster Buller[76]. A pesar de estos cambios, a que la necesidad obligaría, el camino que a Carlyle se le había trazado era el de la iglesia; mas, a tiempo por su fortuna, consultó su vocación verdadera, siguió sus voces y decidió ganar el pan como pudiera, entregándose a tareas propiamente literarias. Inauguró sus tareas de este género ante el público, colaborando en la *Edinburgh Encyclopædia* de Brewester[77]. Allí aparecen ya sus aficiones a la literatura europea, mezcladas con estudios nacionales: firma, en efecto, artículos en que estudia a Montaigne, Nelson, los Pitt, etc[78]. Traduce por aquel tiempo la *Geometría*, de Legendre, pagando tributo tal vez a sus necesidades y al mismo tiempo a su antigua inclinación hacia las matemáticas.

El primer trabajo importante en que ya vemos algo del Carlyle que admiramos y estudiamos, aparece en 1823, en *London Magazine*, y es la primera parte de la *Vida de Schiller*, la cual, en 1825, se publicó en un volumen y mereció ser traducida al alemán con una introducción del gran poeta, de Goethe, a quien Carlyle tanto había de estudiar, comentar y defender contra el *cant* de sus compatriotas[79]. Ya en 1824 Carlyle había traducido un libro del *gran pagano*, *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister* de aquel Guillermo Meister de que Carlyle dice en sus *Misceláneas* tan profundas y justas cosas[80]. Aunque menos íntima, naturalmente, aparece aquí una comunidad espiritual de Goethe y Carlyle, que recuerda la de Goethe y Schiller. A Schiller y a Goethe estudió y analizó, *amándolos*, como él decía, el autor inglés, y tal vez, en lo más hondo del alma de Goethe penetró mejor y vio con más claridad Carlyle que Schiller, cuyo genio *plástico*, cuya crítica, más noble que zahorí, se acercaba

---

[76] El político y reformador Charles Buller (1806-1848), amigo de John Stuart Mill, y cuyo tutor fue en efecto Carlyle.

[77] El matemático y físico escocés David Brewster (1781 - 1868) dirigió la *Edinburgh Encyclopædia* entre 1808 y 1830.

[78] Puede tratarse de Robert Nelson (1656-1715), escritor religioso inglés. Alcanzó gran fama su *Companion for the Festivals and Fasts of the Church of England*, singular libro en forma de catecismo que salió al público en 1704 y fue reeditado innumerables veces. Se refiere también Clarín a los políticos William Pitt, the Elder (1708 - 1778) y su hijo William Pitt, the Younger (1759 - 1896).

[79] "Schiller's Life and Writings" apareció, efectivamente, en el *London Magazine*, y en forma serializada, desde octubre de 1823 a septiembre de 1824. En las últimas entregas de este trabajo pulsó Carlyle la posibilidad de recogerlo en libro, añadiéndole nuevos textos. Tras contactar con los editores londinenses John Taylor y J. A. Hessey estos aceptaron la propuesta, y la obra salió a las librerías en marzo de 1825 bajo el título de *The Life of Frederich Schiller. Comprehending an Examination of his works*. La traducción alemana responde a estas señas: Thomas Carlyle, *Leben Schillers. Aus dem Englischen. Eingeleitet durch Goethe*, Frankfurt, Heinrich Wilmans, 1830. Aquí *cant* en el sentido de 'exclusivismo', 'cerrazón nacionalista': véase atrás la nota 52.

[80] Thomas Carlyle, *Wilhelm Meister's Apprenticeship And Travels*, Londres, Chapman and Hall, 1824. No se olvide, además, que Goethe mereció en aquellos tiempos el apelativo de El Gran Pagano, aún vivo en la lengua culta de hoy.

menos a ciertas cualidades de Goethe el de los sublimes cambiantes, que las intuiciones y vaguedades, adivinadoras de Carlyle. Con aquella traducción de Guillermo Meister empezó a sufrir Carlyle serios ataques de la crítica inglesa, pues nada menos que el célebre Jeffrey le combatió en el citado *London Magazine*[81]. El año de 1825 es memorable en la vida de Carlyle. Se casa. No hay aquí tiempo, ni tengo yo datos suficientes, pues de la memoria no me fío, para examinar hasta donde se pudiera, la influencia del nuevo estado en este poeta filósofo, que tanto pone de sí mismo en sus obras. Solo diré que Carlyle tuvo por esposa, una digna compañera de tan gran espíritu, mujer superior sin duda, superior por el talento, por la sensibilidad, y sobre todo, por la superioridad más genuinamente femenina, por la abnegación dulce, graciosa, de la mujer que tiene una especie de culto clásico elegante, del deber que la ata a su hogar con lazos que Dios aprieta. Fué tan ilustre y simpática señora como una de aquellas mujeres inglesas de Shakespeare, sumisas, sencillas, nobles y graciosamente virtuosas; pero añadía a estas cualidades la cultura y elevación intelectual propias de la mujer distinguida de nuestro siglo, de prudente y relativa emancipación moral de la mujer honrada[82]. No hablen de esto las que no lo son; y no lo son, sin duda, las adúlteras. La mujer tiene derecho a su alma, pero no como pretexto para rescatar el cuerpo de una ley social libremente admitida. La libertad espiritual en que puede volar la esposa fiel, cuya imaginación y facultades estéticas reclaman espontaneidad, vida independiente, son cosa muy diversa del libertinaje porque aboga la desfachatada hembra que empieza por abdicar la corona de la castidad para ambicionar otras hombrunas y de talco... Ha habido *mujeres de artistas* como algunas de las que describe Daudet que, por su incapacidad para comprender y *ayudar* a su compañero, con la especie de ayuda que Romney pedía a Aurora Leigh, en el hermoso libro de Isabel Barrett Browning, parece que en cierto modo casi justifican, o por lo menos explican y disculpan algo la infidelidad subrepticia y *fragmentaria* del esposo, en rigor solitario, *viudo*[83].

---

[81] Francis Jeffrey (1773 - 1850), fue un prestigioso crítico y hombre de leyes que, desde la *Edinburgh Review*, invitó en 1827 a Carlyle a colaborar en sus páginas: allí daría a conocer los artículos "Jean Paul Friedrich Richter" y "State of German Literature". No obstante, y con el paso del tiempo, su amistad se enfrió por culpa de los gustos estéticos, sobre todo a partir de 1830. Jeffrey reprobó los excesos idealistas de Carlyle, en tanto que este reprocharía al ilustre jurista su afrancesamiento y afán por el brillo social. A despecho de todos esos problemas, la presencia de Jefrey en la vida del autor de *Sartor Resartus* fue decisiva: incluso lo ayudó económicamente en tiempos de penuria.

[82] Se casó en efecto nuestro autor con Jane Welsh (1801-1866), mujer refinada y culta, siendo su relación conyugal muy inestable, a causa del difícil temperamento de Carlyle, como bien reconoce Clarín más adelante. Fácil resulta observar que la ideología masculina del prologuista reinventa, en parte, esa tan densa personalidad femenina...

[83] La novela *Aurora Leigh*, una de las cumbres de la literatura femenina del siglo XIX, fue editada por Edward Chapman en 1856. Por otro lado, acerca del arte de Daudet por retratar esas "*mujeres de artistas*", véase la nota 45.

Mas no era de éstas la compañera de Carlyle que si no podía seguirle, ni había para qué, en todas sus lucubraciones y ensueños sublimes, comprende de ellos lo bastante para admirarle y estar orgullosa de él, y perdonarle, aunque fuera con dolor, ciertas excursiones al país de la galantería elegante, y para convertir en una religión del hogar los disculpables caprichos y manías domésticas del buen sabio, que quería el pan cocido por su esposa, y la llevaba a sus soledades a compartir sus melancolías de genio, sin saber de las causas de ellas la esposa cosa más clara. Pero así como Federica Brion se sacrificó al amor que Goethe la tuvo, y dijo a un pretendiente que ella, amada por aquel poeta un día, no podría ser ya de otro hombre, mistress Carlyle se resignó a que su marido no la amase a ella sola con la ideal fidelidad que pide el sacramento[84]; y si no contenta, satisfecha de si misma, veló noches y noches junto al horno en que se hacía el pan único que había de comer aquel excéntrico personaje, tan irritado con las maldades y falsedades del mundo, de que su esposa ciertamente no tenía culpa. De lo que las manías de Carlyle hicieron padecer a aquella noble señora, se habló mucho, y se sacó partido para censurarle a él; pero es seguro que quien tanto le quería, hubiera sabido padecer aun más por librarle del desencanto de ver a la querida Inglaterra huir de los sabios y nobles consejos del autor de *Los Héroes* para empeñarse más y más cada día en el utilitarismo de los Stuart Mill y Heriberto Spencer como con cierta fruición, nada sublime, nota monsieur Cherbuliez al cantarle a Carlyle el entierro en el conocido estilo de la *Revista de Ambos Mundos*[85].

En cuanto a la delicada cuestión amorosa, los críticos, o lo que fueran, dejaron consignado que Carlyle, cuando se decidía a abandonar por algún tiempo su vida de ogro bien tratado, no tenía fuerza suficiente para desdeñar los halagos de las hermosas damas espirituales e insinuantes que solicitaban su atención y aprecio con mejores o peores artes. No cabe negar que Carlyle, que tanto amó y comentó a Juan Pablo Richter, no supo imitarle en el gracioso tesón con que el humorista alemán supo rechazar las pretensiones de muchas mujeres que, tras admirarle, le quisieron para sí; pero no hay que tomar tampoco al autor de *Sartor resartus* por un Tenorio ni con cien leguas. De haber picado en escándalo sus expansiones o debilidades del género galante, el *cant* inglés se habría valido de ellas con más eficacia[86].

En fin, ello fue que se casó en 1825 y se retiró, por de pronto a su quinta de Craigenputtock, en el Dumfrieshire. En 1827 se le ve colaborando en la célebre Revista de Edimburgo, y después en *Foreing Quarterly* y en *Fraser's Magazine*.

---

[84] Friederike Brion (1752-1813, hija de un pastor luterano de Alsacia, fue el gran amor juvenil de Goethe e inspiradora de algunos de sus personajes femeninos.

[85] Concluía Victor Cherbuliez, escudándose tras el seudónimo de *G. Valbert*, que "Malgré sa vive éloquence, malgré sa parole puissante et colorée, Carlyle n'a pas réussi à convertir ses compatriotes à son mysticisme ni au culte des héros" (1881: 220).

[86] En el sentido aquí, de 'maledicencia'. Sobre las diversas connotaciones del término *cant* véase atrás la nota 52.

Entonces publica los artículos que constituyen sus famosas misceláneas (*Miscellaneus Essays*). Esta obra, sin embargo, tal como aparece en la reimpresión de Chapman and Hall de 1888, en siete volúmenes, titulada *Critical and Miscellaneous Essays*, abarca desde el estudio de Juan Pablo, publicado en 1827 en la Revista de Edimburgo, y llega a la colección tal como fue hecha en 1860 (*First Time*; 1839; *Final*, 1869). Comprende la principal tarea de crítica literaria de Carlyle según él la entendía, es decir, mezclándola con elementos éticos y políticos, según han hecho también tantos otros. En 1837 publica su *Revolución francesa* (*French Revolution*) que, según un crítico francés, es un ditirambo, pero ya veremos, al hablar de *Los Héroes* en qué sentido puede alabar Carlyle la obra, irremediable, necesaria consecuencia del espíritu de negación del siglo XVIII[87].

Uno de los libros más populares de Carlyle, y el que le ha valido principalmente el título de humorista, es *Sartor resartus*, que Menéndez y Pelayo declara digno del autor de *Quintus Fixlein y Levana*, del famoso Juan Pablo[88]. Esta obra, escrita en 1830, es rechazada por los editores, que no comprenden su extraño simbolismo; pero al fin se publica en 1838 con un éxito inmenso, asegurando a su autor una especie de principado en las letras inglesas[89]. *Sartor resartus* sirve a Carlyle para exponer, con originalidad poética algo extraña, su simbolismo, que muchos llaman místico. ¿Qué es el hombre, pregunta, para los ojos del vulgo? Un bípedo adornado con calzones; a los ojos de la pura razón ¿qué es? un alma, un espíritu, una aparición divina. Existe un *yo* misterioso, oculto bajo este *vestido* de la carne. Porque lo visible no es más que un vestido de algo superior invisible… Las cosas visibles son emblemas... Nuestras raíces están en la eternidad. Parece que nacemos y morimos, pero en realidad *somos*. Solo perecen las sombras... Nuestros miembros, nuestro cuerpo y las pasiones... sombras. ¿Qué hay debajo de todas estas viles apariencias? No se sabe; si el corazón lo adivina, la inteligencia lo ignora. La creación es el arco iris; pero el sol que lo produce no se ve[90]. (De él tenemos un sentimiento, no una idea; su esencia quedará siempre sin nombre, dice Carlyle en otro libro, *Past and Present*)[91].

---

[87] La ficha completa de este libro que tanto conmocionó, entre otros, a Dickens es: Thomas Carlyle, *French Revolution. A Historia*, London, James Fraser, 1837, tres tomos.

[88] "¿Quién concibe a Richter escribiendo un libro de historia tan erudito y paciente como la *Vida de Cromwell* de Carlyle […]? ¿Pero quién negará que el *Sartor Resartus* pudiera ser firmado por la misma mano que escribió *Hesperus* y el *Titán*?" (Menéndez Pelayo: 1974: II, 392).

[89] Sobre la fortuna editorial del *Sartor Resartus* véase la nota 56.

[90] También aquí reproduce indirectamente Clarín la traducción que Taine realiza en *L'idéalisme anglais* de diversos escritos de Carlyle, en este caso un notable pasaje del *Sartor Sartoris* (Taine: 1864: 24-25).

[91] Nueva paráfrasis clariniana de otra cita –no menos valiosa– contenida en *L'idéalisme anglais* (Taine: 1864: 104-105). Comp. con el texto inglés, respetando el entorno más cercano y la disposición en versalitas del último vocablo: "The first man who, looking opened soul on this august Heaven and Earth, this Beautiful and Awful, which we name Nature,

Nuestro autor volvió a Londres, y en 1837 da conferencias públicas acerca de varios asuntos de literatura alemana y de historia general y literaria. Sus discursos acerca de las Revoluciones de la Europa moderna le llevan a explanar las materia de su famosa teoría acerca del Culto de los Héroes, que da ocasión a las conferencias famosas que se traducen en estos tomos. En 1843 salio a luz la citada obra *Pasado y presente*, y en 1845 el célebre trabajo histórico titulado *Cartas y discursos de Oliverio Cromwell* (*Oliver Cromwells's Letters and Speeches*), que en opinión de Taine es la obra magistral de Carlyle; juicio que no es extraño en un historiador de vocación, que tanto valor da al estudio exacto de la realidad del pasado, cuando los *pormenores*, bien estudiados, los aprovecha el gran talento de un pensador y un artista[92]. Por último, y dejando aparte ciertos opúsculos menores, se debe recordar que en 1851 se publicó la *Vida de Sterling*, y de 1858 a 1865 la importante historia de *Federico el Grande*[93].

Observa el citado *Valbert* (Cherbuliez), con cierta íntima complacencia tal vez, que aunque Tomás Carlyle siguió publicando su pensamiento, en su vejez no se le oía más que con respeto, pero sin seguirle, sin hacerle gran caso: las corrientes iban por camino muy diferente del que él señalaba; además, añade el critico francés, en rigor, Carlyle no hacía más que repetirse[94]. No cabe negar que la *obra* importante, capital, del gran idealista escocés, no es de estos últimos tiempos; aunque vivió hasta 1881, su influencia directa no llegó tan acá pero en cambio la eficacia de su doctrina, de su elocuencia, vive, como ya, dijo Menéndez y Pelayo, en la propaganda estética de Ruskin, en la influencia de los pintores pre-rafaelistas y en la poesía análoga, y acaso en cierta tendencia nueva de la psicología[95]; y, sobre todo, vive Carlyle y vivirá en el corazón de cuan-

---

Universe and suchlike, the essence of which remains for ever UNNAMEABLE […]" (Carlyle: 1870: 162-163). Bien sabe el lector la extrema trascendencia, en el código literario clariniano, de la expresión *sentimientos sin nombre*, con tantas resonancias románticas, en su sentido más germánico (Richter, en especial).

[92] Al igual que *Past and Present*, el libro *Oliver Cromwell's Letters and Speeches: With Elucidations* fue editado por Chapman and Hall. A juicio de Taine, efectivamente, "cette histoire de Cromwell" es la "chef-d'oeuvre" de Carlyle (1864: 155).

[93] John Sterling fue estrecho amigo de Carlyle quien, tras su muerte en 1844, se hizo cargo de todos sus papeles. Fruto de ello fue dicha biografía, editada por Chapman and Hall en 1891. Esta misma casa sacó, entre 1858 y 1865 los seis volúmenes de que consta la *History of Friedrich II of Prussia, Called Frederick the Great*.

[94] Cita indirecta de los comentarios –entiende Alas– poco benévolos de Victor Cherbuliez hacia Carlyle vertidos en su artículo. Escribía Cherbuliez que "On peut affirmer qu'il se survivait et qu'on ne retrancherait rien à sa gloire si on supprimait de son oeuvre le peu qu'il a écrit dans ces derniers années. […]. Cette bouche éloquente ne parlait plus guère que pour se répéter; et il arrive d'ordinaire qu'en répétant sa pensée, on la force ou on la gâte" (1881: 209).

[95] "El influjo de […] Carlyle se advierte en el escritor inglés de nuestro tiempo que […] con mayor tenacidad […] ha hecho de la Estética objeto principal […] de sus estudios. El nombre de John Ruskin es hoy sinónimo […] de estética inglesa; detrás de él se agrupa una numerosa falange de artistas, de críticos y de poetas. Los llamados *esteticistas* […] son en mayor o menor grado discípulos de Ruskin […]" (Menéndez Pelayo: 1974: 394; cursivas suyas).

tos lleguen a conocer sus obras y vean como se conforman con los más íntimos anhelos y las intuiciones más poderosas de las novísimas tendencias. Yo creo que así como Stendhal, cumpliéndose una profecía suya, *resucitó* muchos años después de muerto, y fue mejor y más leído y admirado en 1880 que en su época; y así como Schopenhauer, también según sus vaticinios, fue más estudiado, comentado y seguido que al dar a luz su sistema, muchos años después[96], del propio modo Carlyle, fuera de su país principalmente, influirá en adelante, porque hay mucho en sus ideas respecto del misterio y su religión y ciencia; en sus ideas respecto de la santidad de lo real, del valor de la imaginación, del sentimiento, de lo inefable de las impresiones, de la inanidad de las fórmulas científicas y políticas, y respecto de otras muchas cosas que concuerdan con pruritos modernísimos, muy legítimos y oportunos.

Pero en añadir algo en este punto, insistiré al examinar, por vía de introducción del segundo tomo, el libro *Los Héroes*.

Clarín

Oviedo, octubre 1892.

BIBLIOGRAFÍA

ALAS, *Clarín*, Leopoldo. (1893) "Carlyle (*Los Héroes*)". Tomás Carlyle. *Los Héroes. El culto de los héroes y lo heroico en la historia*, I. Madrid. Manuel Fernández y Lasanta. 1-38.

ALAS, *Clarín*, Leopoldo. (2003a) *Obras completas*, IV. Laureano Bonet (Ed.). Joan Estruch y Francisco Navarro (Cols.). Oviedo. Nobel.

ALAS, *Clarín*, Leopoldo (2003b) *Obras completa*, III. Carolyn Richmond (Ed.). Oviedo. Nobel.

ALAS, *Clarín*, Leopoldo. (2005) *Obras completas*, VIII. Yvan Lissorgues y Jean-François Botrel (Eds.). Oviedo. Nobel.

ALAS, *Clarín*, Leopoldo. (2006) *Obras completas*, XI. Leonardo Romero Tobar (Ed.). Sofía Martín-Gamero, Luis García San Miguel, Yvan Lissorgues y José María Martínez Cachero (Cols.). Oviedo. Nobel.

ALAS, *Clarín*, Leopoldo. (2009) *Obras completas*, XII. Jean-François Botrel (Ed.). Oviedo. Nobel.

ALTAMIRA, Rafael. (1892) "Revista literaria. Sobre Carlyle y la *Biblioteca selecta anglo-alemana*. *Terre promisse*, novela de Bourget". *La España Regional*. Barcelona. 13. Diciembre. 355-357.

[96] En la carta que Stendhal envió a Balzac desde Civita-Vecchia, 30 de octubre de 1840, agradeciéndole su reseña a *La Chartreuse de Parme*, podemos leer que "Je vous avouerai que je place mon orgueil à avoir un peu de renom en 1880" (Cordier: 1890: 1). Por otro lado, los "vaticinios" schopenhauerianos a que alude Clarín fueron reiterándose en los sucesivos prólogos a *Die Welt als Wille und Vorstellung*. En la segunda edición del libro, con fecha de febrero de 1844, escribirá Schopenhauer: "No ofrezco a mis contemporáneos […] mi obra, ya terminada, sino a la Humanidad, con la esperanza de que podrá sacar de ella algún fruto; aunque esto tarde mucho, no importa, porque es la suerte ordinaria de toda obra buena […] la de tener que aguardar mucho a ser reconocida como tal" (1930: 14).

ALTAMIRA, Rafael. (1893) "Revista literaria. *Antología de poetas hispanoamericanos. Poetas portugueses. El mal del siglo*. La crítica y el Sr. Yxart. Carlyle". *La Justicia*. Madrid. 2 de abril.

ALTAMIRA, Rafael. (1902) "Leopoldo Alas". *Anales de la Universidad de Oviedo. Año 1. 1901*. Oviedo. Est. Tip. de Adolfo Brid. 371-380.

BERGSON, Henri. (1928) *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Bielefeld und Leipzig, Velhagen und Klasing.

BIRNBAUM, Jean. (2013) "Yasmina Reza. Entretien. Le rire donne du courage". *Le Monde des Livres*. *Le Monde*. Paris. 21.257. 24 de mayo. 2.

BLANQUAT, Josette, y Jean-François Botrel (Eds.). (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.

BONET, Laureano. (1963) *Las ideas estéticas de Henri Bergson y Marcel Proust: coincidencias y discrepancias*. Barcelona. Universidad de Barcelona. Facultad de Filosofía y Letras. (Tesis de Licenciatura inédita).

BONET, Laureano. (1999) "*Solos de Clarín*, un libro germánico". *Ideas en sus paisajes. Homenaje al Profesor Russell P. Sebold*. Guillermo Carnero, Ignacio Javier López y Enrique Rubio (Coords.). Alicante. Universidad de Alicante. 107-118.

BONET, Laureano. (2002) "*Clarín* ante el canon: hacia una teoría del 'oportunismo' literario". *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. Luis F. Díaz Larios, Jordi Gracia, José Mª Martínez Cachero, Enrique Rubio Cremades y Virginia Trueba Mira (Eds.). Barcelona. Universitat de Barcelona - PPU. 81–95.

CABRÉ, Rosa (Ed.). (1996) *José Yxart. Crítica dispersa (1883-1893)*. Barcelona. Lumen.

CARLYLE, Thomas. (1841) *On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History*. London. James Fraser.

CARLYLE, Thomas. (1860) "Jean Paul Friedrich Richter". "State of German Literature". *Critical and Miscellaneous Essays: Collected and Republished*, I. Boston. Brown and Taggard. 5-29. 30-91.

CARLYLE, Thomas. (1870) *Past and Present*. London. Chapman and Hall.

CARLYLE, Tomás. (1893) *Los Héroes. El culto de los héroes y lo heroico en la historia*, I y II. Madrid. Manuel Fernández y Lasanta.

CASTELAR, Emilio. (1893) "Prólogo". Tomás Carlyle. *Los Héroes. El culto de los héroes y lo heroico en la historia*, I. Madrid. Manuel Fernández y Lasanta. V-XVIII.

CHERBULIEZ, *G. Valbert*, Victor. (1881) "Thomas Carlyle". *Revue des Deux Mondes*. Paris. 44. 12 de febrero. 209-220.

CORDIER, Henri. (1890) *Stendhal et ses amis. Notes d'un curieux*. Évreux. Imprimerie C. Hérissey.

ELIOT, T. S. (1962) "East Coker". *The Complete Poems and Plays. 1909-1950*. New York. Harcourt. 123-129.

ECHAVARRÍA MOLLOY, Guillermo. (2001) *Una vida de héroe. Función y significado del mito*, Buenos Aires. Biblos.

FILLIÈRE, Carole. (2011) *L'esthétique ironique de Leopoldo Alas Clarín*. Madrid. Casa de Velázquez.

GARCÍA-BORRÓN, Juan Carlos. (1998) *Historia de la filosofía*, III. Barcelona. Ediciones del Serbal.

GARNETT, Richard (1887) *Life of Thomas Carlyle*, London, Walter Scott Ltd.

[GONZÁLEZ SERRANO, Urbano]. (1894) "Persona". *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*, XV. Barcelona. Montaner y Simón. 239-241.

LISSORGUES, Yvan. (1983) *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín) – 1875-1901*. Paris - Toulouse. Éditions du CNRS.

LISSORGUES, Yvan. (1996) *El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas, Clarín (1875-1901)*. Oviedo. Grupo Editorial Asturiano.

LISSORGUES, Yvan. (2002a) "Clarín, un realismo sin fronteras". *Leopoldo Alas "Clarín". Actas del Simposio Internacional (Barcelona, abril de 2001)*. Antonio Vilanova y Adolfo Sotelo Vázquez (Eds.). Barcelona. Universitat de Barcelona. 15-32.

LISSORGUES, Yvan. (2002b) "Los grandes temas". *La época de la Restauración (1875-1902. Civilización y cultura). Historia de España Menéndez Pidal*, XXXVI/2. José María Jover Zamora (Dir.). Madrid. Espasa-Calpe. 418-464.

MARAGALL, Joan. (1961) "La joven escuela castellana". "Novalis". "La nueva generación". "La democracia". *Obres completes*, II. Barcelona. Selecta. 149-151. 151-152. 345-347. 352-354.

MAZEL, A.[lbin]. (1882) *Solidarisme, individualisme et socialisme*. Paris. J. Bonhoure.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1974) *Historia de las ideas estéticas en España*, II. Madrid. CSIC.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (1914) *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid. Imp. Sucesores de Hernando.

RENAN, Ernest. (1887) "L'islamisme et la science". *Discours et conférences*. Paris. Calmann Lévy. 375-409.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, y Antonio Deaño Gamallo (Eds.) *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.

SIN FIRMA. (1892) "Noves. Biblioteca Anglo-Alemana.– *Los héroes*, por Carlyle". *L'Avenç*. (Segunda época). Barcelona. 11. Noviembre. 352.

SIN FIRMA. (1892). *La Correspondencia de España*. Madrid. 12.651. 25 de noviembre. Edición de la mañana. [3].

SCHOPENHAUER, Arturo. (1930) *El mundo como voluntad y representación*, Madrid. Caro Raggio.

SOBEJANO, Gonzalo. (1985) *Clarín en su obra ejemplar*. Madrid. Castalia.

TAINE, Hippolyte. (1864) *L'Idéalisme anglais. Étude sur Carlyle*, Paris, Germer Baillière, Libraire-Éditeur.

TORRES, David (Ed.). (1984) *Los prólogos de Leopoldo Alas*. Madrid. Playor.

UNAMUNO, Miguel de. (1950) "De regeneración: en lo justo". *Obras completas*, IV. Madrid. Afrodisio Aguado. 1045-1050.

VALIS, Noël M. (1986) *Leopoldo Alas (Clarín)*. London. Grant and Cutler.

VALIS, Noël M. (1989) "Another Clarín Prologue to Carlyle?". *Letras Peninsulares*. 2.3. Winter. 303-312.

VOGÜÉ, Eugène-Melchior de. (1892) "Les cigognes". *Revue des Deux Mondes*. Paris. 109. 15 de febrero. 919-934.

WILSON, Edmund. (1959) *Axel's Castle*. NewYork. Scribner's.

YXART, J.[osep]. (1892a) "La crítica literaria contemporánea". *La Vanguardia*. Barcelona. 3449. 14 de diciembre. 4-5.

YXART, J.[osep]. (1892b) "La crítica literaria contemporánea. Continuación", *La Vanguardia*. Barcelona. 3450. 15 de diciembre. 4-5.

Y.[XART], J.[osep]. (1892c) "Nota literaria". *La Vanguardia*. Barcelona. 3459. 24 de diciembre. 1-2.

ZOLA, Émile. (1893) *Mes haines*. Paris. Charpentier.

ZOLA, Émile. (1970) *Chroniques et polèmiques II. Oeuvres complètes*, XIV. Henri Mitterand (Dir.). Paris, Cercle du Livre Précieux, 1970.

Enrique Selva Roca de Togores
Epistolario de Ernesto Giménez Caballero a Miguel de Unamuno
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXIX, 2013, 263-282

EPISTOLARIO DE ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO A MIGUEL DE UNAMUNO[†]

Las cartas del «nieto del 98» en tres tiempos

En el archivo de la Casa Museo Unamuno, en Salamanca, se conservan diez cartas y tres tarjetas postales escritas por Ernesto Giménez Caballero a don Miguel. Todas ellas autógrafas, cubren un período que se extiende desde 1923, cuando el escritor madrileño acaba de publicar su primer libro, hasta la primavera de 1936, año en que se producirá, el mismo día de su término, la muerte de Unamuno. Con mucha probabilidad, la correspondencia debió ser más numerosa, pues las epístolas aparecen agrupadas en tres lapsos temporales muy concretos (1923, 1927-1928 y 1934-1936) dejando entre ellos considerables huecos. Por lo que respecta al escritor vasco, el profesor Laureano Robles, en el segundo volumen de su edición del *Espistolario inédito* de Miguel de Unamuno,[1] ha recogido cinco cartas a Giménez Caballero; la primera es una breve nota de 1923 y las cuatro restantes, todas de 1927, extensas epístolas remitidas desde su exilio de Hendaya. También en este caso la correspondencia debió de ser más amplia y parece casi milagroso que esa valiosa representación se salvase –ignoro por qué caminos– de la pérdida de buena parte del archivo particular de Gecé durante la guerra civil.

Con esta breve introducción, no pretendo otra cosa que situar en su contexto la relación entre ambos escritores que deja transparentar el epistolario y aclarar las principales referencias y alusiones que aparecen en las cartas de Giménez Caballero. Las transcribo a continuación en su integridad, respetando sus peculiares giros verbales (en dos escritores tan aficionados a jugar con

[*] Recibido: 27 de abril de 2013. Aceptado: 31 de octubre de 2013.

[†] Este epistolario se publica con la autorización expresa de la Casa Museo Unamuno, de la Universidad de Salamanca, en cuyos fondos consta con la signatura CMU/21,35. Expresamos nuestro agradecimiento a la directora de su Archivo-Biblioteca, doña Ana Chaguaceda Toledano, por facilitarnos el acceso a los documentos y su reproducción.

[1] Miguel de Unamuno, *Epistolario inédito. II (1915-1936)*, edición de Laureano Robles, Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral), 1991, 360 págs.

el lenguaje), sin permitirme otros cambios que adaptar el texto a las normas actuales de acentuación, unificar los márgenes y poner en cursiva los subrayados y todas las referencias a títulos de publicaciones periódicas y libros.

*

Cuando Ernesto Giménez Caballero regresó de la guerra de Marruecos a finales de 1922, donde había participado como soldado de cuota, traía en su macuto el manuscrito de un libro primerizo que no tardó en imprimir con sus manos –pues había aprendido el oficio de tipógrafo– en la imprenta de su padre. Tituló la obra *Notas marruecas de un soldado*, realizó una corta tirada de 500 ejemplares y se apresuró a enviar los primeros a los intelectuales y periodistas más relevantes del país.[2] Estamos en febrero de 1923; no debe olvidarse que, por aquellos meses previos al golpe de Estado del general Primo de Rivera, la cuestión sobre las responsabilidades de la desastrosa guerra del Rif constituía el debate más palpitante de la opinión pública nacional.

Miguel de Unamuno se contó entre quienes primero recibieron el libro y lo acusaron con una carta generosa y llena de calor que no ha sido recuperada. En su contestación, Giménez Caballero, emocionado por el gesto, no dudaba en calificarle de «ideal para mí» y confesaba haber percibido en él «esa cosa fundamental, creadora, el entusiasmo, la excitación», frente a algún «luminar científico» que de tarde en tarde había visto en la Universidad. Un día después, el 20 de febrero, Unamuno le enviaba desde Salamanca un tarjetón que empezaba con estas confortadoras palabras: «Amigo mío: Sí, cuando un mozo hace, como usted, algo que vale la pena –y que promete más– hay que animarle y ayudarle.» Y le anunciaba la cita de un pasaje de la obra en un artículo, así como la llamada de atención de sus lectores sobre el libro (*Epistolario* II, 129).

En cartas posteriores, el joven Giménez Caballero insistiría en su deseo de acogerse «filialmente» a don Miguel. Y le pondría en conocimiento puntual de los avatares del proceso incoado por la jurisdicción militar a causa de las duras críticas vertidas sobre el comportamiento del ejército en la alicorta aventura imperialista africana. Nada más enterarse del procesamiento, a comienzos de abril de 1923 Unamuno publicaba en la revista *España* un artículo titulado «Cola de humo», del que extractamos sus líneas más significativas:

---

[2] El libro sería objeto de elogiosos y destacados comentarios en la prensa: Roberto Castrovido, «*Notas marruecas*. Un libro admirable de un soldado de cuota», *La Voz*, 27 de febrero de 1923; Eugenio d'Ors, «Palique», *Nuevo Mundo*, 9 de marzo de 1923; Indalecio Prieto, «Leyendo un libro. *Notas marruecas de un soldado*», *El Socialista*, 15 de marzo de 1923; E. Gómez de Baquero, «Literatura y milicia», *El Sol*, 21 de marzo de 1923; además del comentario de Unamuno que se cita a continuación.

> Ernesto Giménez Caballero, que sirvió de veras a España en Marruecos enterándose de lo que allí pasaba la sirvió después escribiendo y publicando sus *Notas marruecas de un soldado* del que se ha dado noticia en la prensa diaria. El libro tuvo el éxito que merecía. Y he aquí que se manda recoger, no sabemos por qué autoridad, de las librerías la edición cuando apenas quedaban ejemplares de ella, y se le procesa a su autor acusándole, según se nos dice, de insulto al Ejército y de... sedición. Es la locura que anda suelta.
>
> [...] Lo que hay es ironía, muy aguda ironía, que no llega al sarcasmo, y a la ironía es a lo que más le temen esos pobres espíritus que no saben defender su dignidad más que con actos de fuerza. La ironía es el ácido disolvente de nuestros presuntos héroes. […]
>
> Lo que acaso en el libro de Ernesto Giménez Caballero ha dolido más a «determinados elementos» es que hasta ahora la crítica, a las veces acerba y dura, de la campaña de Marruecos la habían hecho periodistas, respetuosos en el fondo del prestigio de las armas y ahora han empezado a hacerla los que han sufrido ese prestigio. El autor de las *Notas marruecas de un soldado* es una muestra de la mocedad española que está pasando por esa terrible escuela de la campaña de Marruecos. Hay que oírlos. En general no insultan ni injurian sino que se burlan. No ven tanto la tragedia como el sainete. Aparte las penalidades de la vida de campamento el servicio militar les parece algo ridículo. Cuentan y no acaban. Hablan más de inepcia que de inmoralidad. […]
>
> Hay en el libro […] un pasaje delicioso en que se narra una visita del jefe del tercio, un acabado peliculero, a sus chacales. Es una excelente pieza de ironía. El ex-candidato a Mussolini español aparece aquí *filmando* –peliculeando– un pasillo de entremés dinástico patriotero. Y se va en un pequeño Ford tras el que caracolea una cola de humo.
>
> Cola de humo quedará tras del reguero de sangre de la grotesca aventura de Marruecos.[3]

El epistolario de Giménez Caballero a Unamuno es el mejor testimonio de que disponemos para seguir pormenorizadamente los avatares de ese proceso, hasta su libre absolución en consejo de guerra al despuntar el otoño de 1923.

Otro interés añadido tienen las cartas de este año para desvelar un aspecto oscuro en la trayectoria literaria del joven escritor madrileño. Tras la publicación de *Notas marruecas* y mientras sufría las incomodidades e incertidumbres del desarrollo del proceso, escribió en Madrid una segunda obra, en la misma línea impresionista y crítica. La tituló *El fermento* y su manuscrito se perdió, inédito, con la revolución de 1936. Pero si en su primera obra había enderezado las críticas hacia el estamento militar, con *El fermento* podría levantar marejadas en otro campo, como le indicaba en carta fechada en Madrid el 27 de junio de 1923, cuando el libro estaba casi acabado y se mos-

[3] Miguel de Unamuno, «Cola de humo». *España*, 364, 7 de abril de 1923, págs. 1-2, recogido en *Crónica política española (1915-1923)*, Salamanca, Almar, 1977, págs. 348-350.

traba dispuesto a ir a verle a Salamanca para hablar del mismo. ¿A qué campo se refería? Parece indudable que apuntaba hacia el mundo intelectual. Buen conocedor de la significación de Unamuno en la vida cultural española, no es casual que buscase en él al interlocutor propicio para someter a consulta esta obra donde pondría en solfa los afanes europeístas de los hombres de la generación del 14. Afanes en los que él mismo se había formado como buen catecúmeno. Por la carta fechada el 26 de noviembre –reintegrado ya a su puesto de lector en la Universidad de Estrasburgo– podemos establecer con precisión el contenido del libro. Allí, en la ciudad alsaciana, la vida transcurre lenta, correcta, con seguridad… «Este orden y este equilibrio –le escribe a Unamuno– siempre serán para nosotros, don Miguel, buenos iberos, queramos o no, una superstición, una ilusión. Una ilusión es ésta de recoger "el fermento" cultural de Europa para importarle [*sic*] a nuestra España.» Pues su generación, la de los jóvenes que estaban en la veintena luchando por abrirse un espacio en el mundo de la cultura, representaría ya «el estadio de sonreírse del "fermento" sin dejar de rendirle tributo.» De esa forma tomaba parte en el debate sobre la europeización de España, y al ironizar sobre sus «padres» intelectuales daba la razón implícitamente al «abuelo» Unamuno, sentando las bases de su enfática proclamación –una década después, en *Genio de España* (1932)– como aspirante con mayores derechos al título de «nieto del 98».[4]

*

Las cartas de 1927 y la postal de 1928 tienen un cariz muy diferente. Ernesto Giménez Caballero es ya uno de los más activos y ruidosos escritores de la joven promoción desde el apogeo de su etapa vanguardista y desde su mirador privilegiado de *La Gaceta Literaria*. Por su parte, Unamuno vive las horas amargas de su exilio en Hendaya, la ciudad francesa desde la que mantiene una tenaz y obsesiva pugna con la Dictadura de Primo de Rivera que lo había desterrado en 1924 a Fuerteventura. A Hendaya le llegan los números de *La Gaceta* y libros de Gecé como *Carteles* (donde figura el magnífico «cartel literario» realizado a propósito de la edición francesa de *La agonía del cristianismo*)[5] y *Los toros, las castañuelas y la Virgen*. El escritor vasco desconfía del vanguardismo y antes de recibir la revista recela sobre su posible significación: «... si no es más que literaria no lograría dar el más pequeño pábulo al fuego que me consume. Es como esas Literaturas de vanguardia que casi siem-

[4] «Los nietos del 98 (Notas a Unamuno)» titularía significativamente Giménez Caballero la primera parte de *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo*, Madrid, Ediciones de «La Gaceta Literaria», 1932, págs. 13-68. Y si no duda en hacerse portavoz del «grito» inherente a la generación del 98, es porque él, como genuino «nieto», ve cómo vuelve a coincidir ese grito «con el ansia secreta inédita e intrahistórica del país.» (*Ibíd*., pág. 65).

[5] Gecé, *Carteles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1927, pág. 295.

pre encubren políticas –santísima palabra que de la ética hace religión– de retaguardia», le escribe el 16 de marzo de 1927 (*Epistolario*, II, 214). Pero unos días después, el 28 de marzo, cuando ya ha recibido la publicación periódica, hace esta valoración positiva: «Es mejor que *Les Nouvelles Littéraires*, tiene más vida íntima y menos *letrería*. La he visto, la he gustado, pero en cuanto a escribir ahora en ella no debe ser.» (*Epistolario* II, 215-216).

Es sabido que Unamuno se había impuesto la negativa a colaborar en ninguna publicación española mientras se mantuviese en el poder el dictador, sobre el que acumulará los dicterios más groseros. A propósito del citado libro de Giménez *Los toros...*, le escribe el 16 de marzo: «cerca de mi nombre empareja usted "Santa Teresa y Primo de Rivera". Lo cual ni en broma puede pasar. Blasfemias, no ¿eh? blasfemias, no! Junto al nombre de aquella santa mujer no se puede poner el de ese vil verraco, resumen de la envidia frailuno-castrense. Bromas así, no, no, no y no!»[6] La ferocidad de sus ataques se hará extensiva a quienes, como Ramiro de Maeztu, colaboran abiertamente con el régimen. Si en la carta del 16 de marzo le había defendido («¿qué mal le ha hecho a usted el pobre Maeztu para que, aparentando estimarle le maltrate usted como le maltrata?»), en la del 28 de marzo no lo salva de sus invectivas:

> Y ahora vengamos al pobre enfermo Maeztu […] fascinado por el grosero, rapaz, ruin y cobarde capitán Troncoso, el de la vergonzosa cruzada, el del desquite de lo de Annual. Sí, es posible que su alma sea, como usted dice, alma de vasco, desinteresada, bronca, romántica… no lo sé… es posible –no lo creo– que haya que optar entre el bolchevismo y el fajismo, pero la realidad son personas y cosas concretas y aun creyendo hoy en España que la salud de los principios de la civilización esté en el fajismo no se puede ir a asistir al Primo y al M. Anido y menos ir a la ciénaga de *La Nación* donde vierte baba el Delgado Barreto chantajista y bandolero de profesión.
>
> En otro orden de cosas decir que el liberalismo ha desaparecido es o ignorar lo que es el liberalismo o jugar con las palabras.[7]

El interés de Giménez Caballero de incluir algún escrito suyo en su periódico de las letras y la obstinada voluntad del exiliado de no transigir

---

[6] *Epistolario* II, págs. 212-213. En efecto, Giménez Caballero había escrito en ese libro:

«Una explicación parcial, pero suficiente, del movimiento dictatorial y antiparlamentario de hoy, se encontraría en aquel de ayer de la contrarreforma.

»Para mí hay tanta cercanía entre Valdés, Francisco de Encinas, Malara, Cervantes -y-*Azorín*, Unamuno Maeztu, Baroja, como entre Santa Teresa y Primo de Rivera; entre el Concilio de Trento y la Asamblea Consultiva (salvando lo salvable).» (*Los toros, las castañuelas y la Virgen*, Madrid, Caro Raggio, 1927, págs. 108-109).

[7] *Epistolario* II, págs. 216-217. La referencia de Unamuno a Maeztu la suscita la lectura de la entrevista de E. Giménez Caballero, «Conversación con una camisa negra», aparecida en *La Gaceta Literaria*, 4, 15 de febrero de 1927, pág. 1.

mientras subsistiesen las circunstancias políticas excepcionales del país explican los choques producidos entre ambos en torno a la conmemoración del centenario de Góngora y a una subasta de manuscritos organizada por *La Gaceta Literaria*.

> No tienen ustedes, creo, derecho alguno –escribe indignado a propósito del primer incidente, el 4 de junio– a faltarme al respeto y hasta a ofenderme publicando una carta mía que les consta que no destiné a publicidad. Saben de sobra que no consiento en que se someta ni una línea de mis escritos, por inocente que sea, a la censura de la tiranía. Y, además, de esa carta se ha quitado el final, y esto es más grave aún. [...] Lo menos que puedo pedir de los que se dicen mis amigos es que me respeten en el sacrificio que me he impuesto. No llego a pedirles que me imiten.

Ánimo atrabiliario que no le impide terminar la carta con un «A pesar de todo su amigo» (*Epistolario* II, pág. 223). Sobre el incidente de la venta del manuscrito, resuelto amistosamente, no estimo necesario proporcionar información adicional alguna a la aportada en la carta correspondiente de Gecé.

Por debajo de estas escaramuzas literarias late una profunda incomprensión ideológica. A Unamuno le resultaba inconcebible que la juventud intelectual española no se rebelase, siguiendo su ejemplo, frente al régimen dictatorial. En la última carta que se ha conservado del catedrático de Salamanca al director de *La Gaceta Literaria* –de 28 de agosto de 1927– su párrafo final es bien expresivo: «Aquí me tiene usted esperando; esperando a que esa pobre mocedad española se sacuda la herencia de pordiosería y sienta la dignidad humana y el sonrojo de soportar como gobernantes a unos criminales vulgares merecedores de grillete.» (*Epistolario* II, 229). Frente al liberalismo individualista y radical de Unamuno, el vanguardista Giménez Caballero hacía alarde de estridente futurismo y vislumbraba, vestido con su mono de trabajo entre los obreros de su imprenta y las sirenas de las fábricas, la aurora de un mundo donde «tendrán gran totalidad estos hombres que hacen sudar las máquinas en torno mío», como le escribía, no sin arrogancia, en la carta de 30 de septiembre de 1927.

Y no sólo eso. Un año después, en una tarjeta postal remitida desde Berlín, en plena gira de conferencias europeas, cuando Giménez Caballero ha dado ya el salto hacia el fascismo (el «fajismo», en el lenguaje unamuniano), pretende relacionar la ideología abrazada entusiásticamente con la «esencia antimoderna» del pensamiento de Unamuno. Aspecto que desarrollará por extenso en su «Carta a un compañero de la Joven España», publicada en *La Gaceta Literaria* el 15 de febrero de 1929 a la vez que como prólogo a su traducción de varios textos Curzio Malaparte, agrupados –y no es casual– bajo el título tan unamuniano de *En torno al casticismo de Italia*.[8] Desconocemos

[8] Curzio Malaparte, *En torno al casticismo de Italia*, prólogo y traducción de E. Giménez Caballero, Madrid, Rafael Caro Raggio editor, 1929, XXVII, 159 págs.

la reacción del aludido ante semejante paralelismo; en todo caso debió de oscilar entre la sonrisa complaciente por lo atrevido de la paradoja –él, que era supremo maestro en ese arte– y el puro y simple estupor.

Hizo falta que la Dictadura de Primo de Rivera cayese a comienzos de 1930, para que *La Gaceta Literaria* y su director, honrasen la figura ya patriarcal de Miguel de Unamuno. El 15 de marzo todo un número monográfico extraordinario, con firmas nacionales y extranjeras de primera magnitud, era dedicado al escritor vasco, regresado del exilio en olor de multitudes. Homenaje precedido por un escrito de ofrecimiento fechado el 19 de febrero de 1930 (conservado también en la Casa-Museo Unamuno) y firmado por un «grupo de universitarios y escritores», entre quienes se contaban, además de Giménez Caballero, y por este orden, Pedro Sainz Rodríguez, Pedro Salinas, José Bergamín, Rafael Marquina, Rafael Alberti, E. Salazar y Chapela, Jenaro Artiles, E. García Gómez, Antonio Marichalar, Jorge Guillén, R. Ledesma Ramos, Enrique Lafuente, Eugenio Montes y José Francisco Pastor.

*

1934, 1935 y 1936. Son las cartas finales, ya sin polémica alguna. Para entonces, el distanciamiento de Unamuno del rumbo de la República era ya muy notorio; y la tendencia en ambos escritores a ejercer de profetas de la catástrofe acaso contribuía también a acercarles. Pero no sólo eso. Giménez Caballero había pretendido trazar en esos años su propia trayectoria como «escritor nacional» siguiendo de cerca el ejemplo de Unamuno. Persuadido como él de su carácter misional, y siempre pronto a «darse en espectáculo», su irracionalismo como forma de afrontar la realidad tenía no pocos puntos en común con la actitud del rector de la Universidad de Salamanca, por mucho que les separase la edad, el temple moral y las conclusiones políticas. El escritor madrileño hubiera suscrito sin reservas los términos en que Unamuno se expresaba a José María Salaverría en carta de octubre de 1904:

> Yo mismo […] me he lanzado –y no sin éxito– a la conquista espiritual de España y de otras tierras, y no son ya pocos los espíritus en los que influyo en mucho o en poco, y aunque sólo sea para rechazar mis prédicas. Y lo que en esta lucha me sostiene, me anima y me vigoriza es el alma de mi casta, el alma de nuestra casta, el espíritu vascongado. En esto llego a las veces a cosas que parecerían a alguien delirios místicos, pero creo en un destino espiritual de nuestra raza –la raza de Iñigo de Loyola– y creo más y es que yo soy uno de los instrumentos de ese destino. (*Epistolario* I, 168).

También suscribiría la posición de Unamuno ante la complejidad de lo real y la forma de acceder a su conocimiento: «La realidad, la verdadera realidad –escribía Unamuno en fecha tan temprana como 1896–, es más sentida que concebida, se halla más en sentimientos que en ideas. Las fórmulas todas

científicas no son más que abstracciones, los hechos vivos y concretos son informulables en su totalidad y en la infinita trama que los integra.»[9] Adviértase la sintonía de esas palabras con las siguientes de Gecé: «La definición es siempre un verbalismo que deja escapar la realidad, abstrayéndola. En cambio, la sugestión es siempre un método vivo de dar sentido a la realidad: de concretarla, de animarla», escribía en *Arte y Estado*. En *El Belén de Salzillo* se caracterizaba como «un *intuidor de sentidos* en los problemas.» Y en *La Nueva Catolicidad:* «Fundamentalmente soy un místico. Sólo creo en lo que me llega por vía visceral. El intelecto, como puro instrumento que es, trabaja, modifica y conforma esa materia prima genital y amorosa de la intuición, de la mirada poética y fecunda.» [10]

En las cartas de estos años, a esas derivaciones ideológicas se superponen las circunstancias personales. En el mismo año de 1934 don Miguel se jubila de su cátedra y sufre la pérdida de su mujer, Concha Lizárraga, el 15 de mayo, a consecuencia de una hemiplejía.[11] Apenas dos días después, Giménez Caballero le escribe una bella carta de pésame, donde relaciona la «agonía» del maestro con la que presiente sobre España. Después vendrán las oposiciones a la cátedra del Instituto Cardenal Cisneros, de Madrid, donde Unamuno, presidente del tribunal, le votará, a pesar de supuestas presiones recibidas para decantarse por otros destacados opositores.[12] Un gesto muy unamuniano. Conocemos la opinión directa e inmediata de Unamuno por la carta que escribe a su yerno, José María Quiroga Plá, mientras las oposiciones se están desarrollando, en diciembre de 1934:

> Las oposiciones me están dejando una buena impresión. El nivel medio ha subido. […] Se destacan Gili Gaya, Santa María, una señora Díez Jiménez (en el sexto mes del embarazo) muy resuelta, Lapesa y Giménez Caballero. Sobre todo éste que ha sido para mí –y eso que le conocía– una sorpresa. Muy ceñido, muy comprensivo y con una erudición que no le suponía. Al tratar de Ariosto, el Tasso y Camoens me dio la impresión de que los había leído directamente y en sus lenguas. El

[9] Miguel de Unamuno, «Realismo», *La lucha de clases*, Bilbao, 14 de noviembre de 1896, en *Obras Completas*, t. IX, Madrid, Escelicer, 1971, pág. 656.

[10] E. Giménez Caballero, *Arte y Estado* [1935], Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, edición de E. Selva, pág. 247; *El Belén de Salzillo en Murcia*, Madrid, Ediciones de La Gaceta Literaria, 1934, pág. 109; *La Nueva Catolicidad. Teoría general sobre el Fascismo en Europa: en España*, Madrid, Ediciones de La Gaceta Literaria, 1933, pág. 11.

[11] Emilio Salcedo, *Vida de don Miguel*, 2ª ed., Salamanca, Anaya, 1970, pág. 374.

[12] Así lo contó el interesado en varias ocasiones. «Unamuno decidió el empate del Tribunal que presidía, votándome valientemente a pesar de las altísimas presiones que recibiera (don Niceto, don Ramón, Tormo…) para que diera la Cátedra a un Lapesa, a un Gil[i] y Gaya, contrincantes». Ernesto Giménez Caballero, *Memorias de un dictador*, Barcelona, Planeta, 1979, pág. 76. Ofrece más detalles en *Retratos españoles (bastante parecidos)*, Barcelona, Planeta, 1985, págs. 98 y 100.

> mozo no es simpático, pero está muy bien. Y es el que ve la historia literaria en más literaria. Es el menos américo castrense.[13]

En cuanto se incorpora a sus clases, Giménez Caballero, agradecido, le habla con entusiasmo de sus actividades docentes y sus planes pedagógicos. Le habla también –en carta sin fecha, pero datable en la primavera de 1935– de una excursión cultural a Salamanca con un grupo de alumnos y se hace eco del reciente conflicto entre don Miguel y los falangistas, después del intento de acercamiento de éstos con ocasión del mitin de José Antonio Primo de Rivera en la capital del Tormes, en el teatro Bretón, el 10 de febrero de 1935.[14] Y le comenta su propia situación en el movimiento fascista español: «Me he enterado de que alguien de Falange española le ha faltado al respeto. Tengo respecto a ese grupo y su Jefe, una posición muy especial. [...] Yo soy un predicador, y nada más.» Y la carta postrera, en marzo de 1936, con el agradecimiento renovado por haber hecho posible el ejercicio de una vocación, la de profesor, que le «enardece hasta el lirismo», y en la que se refugia para intentar olvidar «el rencor frenético de una España convulsa».

[**1**]

[Pliego de cuatro páginas manuscritas]

Madrid, 19 de febrero, 1923

Me dan ganas de empezar esta carta con un Querido don Miguel, casi filial. ¡Una carta como la que recibí de usted, tan generosa, tan paternal, y con esa cantidad de simpatía acogedora y noble que tan poco abunda en España, y, menos, en la gente de letras de España!

No. La idea que uno tenía formada de usted es exacta. Y si en algo se aparta quizá es en beneficio de la grandeza de usted.

Yo le ruego señor Unamuno, que no vea en estos modestos elogios otra cosa que el entusiasmo de ver acogido con calor –y algo más– por alguien como usted –al fin y al cabo, un ideal para mí– la primera obra de mi vida.

---

[13] La carta, fechada en Madrid el 23 de diciembre de 1934, está reproducida en facsímil y transcrita en Miguel de Unamuno y José María Quiroga Plá, *Un epistolario y diez "Hojas libres"*, edición de Rafael Martínez Nadal, Madrid, Editorial Casariego, 2001, págs. 284 y 285.

[14] En esa fecha, José Antonio Primo de Rivera se entrevistó con Unamuno en el despacho de éste, antes de participar en el mitin del teatro Bretón, con la presencia del dirigente falangista salmantino Francisco Bravo, periodista de *La Gaceta Regional*, y del escritor Rafael Sánchez Mazas. Unamuno tuvo la deferencia de asistir al mitin desde un palco. La negativa de Unamuno a ser asimilado políticamente al grupo político fascista ocasionó duros ataques a su persona, a los que debe referirse Giménez. Salcedo lo cuenta pormenorizadamente en *Vida de don Miguel*, *op. cit*., págs. 389-391.

Pues era absolutamente inédito. Y una obra donde puse todo mi ánimo, en las circunstancias accidentadas en que fue escrita.

Más tarde o más temprano, los que sentimos un poco de pasión por dentro, tenemos que ir a parar a usted como a la única antena acogedora.

¡Con qué gusto iré ahora a Salamanca algún día y le iré a estrechar la mano! En la antigüedad y modernamente en Alemania, estas peregrinaciones o esta busca del maestro son frecuentes. ¡Oh huerto de Epicuro! Y hogares de humanismo! Sí, don Miguel, con cuantos muchachos se le acerquen haga lo que conmigo. En las Universidades hemos visto, de tarde en tarde, algún luminar científico. Pero esa cosa fundamental, creadora, el entusiasmo, la excitación, eso no, nunca.

Le doy las gracias por su carta y por su ofrecimiento. Yo le ruego que cuando glose usted el libro, si es en algún lugar distinto de *El Liberal*, o *España* o *Nuevo Mundo* me lo diga usted. Comprenda usted la ilusión con que le pido esto.

Quedo suyo, don Miguel.

Ernesto Giménez Caballero

S/c Cañizares 3 duplicado.

[**2**]

[Pliego de cuatro páginas manuscritas]

Madrid 23 de marzo 1923.

Querido don Miguel:

Me dirijo de nuevo a usted. Primero para enviarle mi modesta felicitación por su campaña asturiana.

Luego para acogerme a usted filialmente, y algo más. Quiero hacerle a usted conocedor de que he sido procesado. Y que en estos momentos se recoge la edición de mi libro por las librerías. Afortunadamente no quedaban apenas ejemplares. Estoy preparando la segunda edición que no echaré a la calle en tanto no tenga seguridad de que ha de correr con libertad.

Hasta mañana que tengo que declarar no sabré bien lo que se me imputa. Pero por confidencias particulares se me acusa de insulto a Cuerpo del ejército y de sedición. Son delitos que me parecen absurdos. Yo no he insultado a nadie. Porque tomar el pelo no es insultar. Claro que un Juez Militar no hace esos distingos. En cuanto a la sedición me parece también una majadería. Yo doy una voz, pero a la gente paisana, «civil», a los que ahora entramos por las puertas de la vida ciudadana, los que votaremos o votamos enseguida. Y esa voz es de ayudar al resto del país en la tarea que se ha impuesto.

Todo esto se lo pongo en su conocimiento, don Miguel, por si tiene usted que alzar su puño por mí. ¡De modo que las responsabilidades se las vienen

a exigir a una víctima de los que las debían asumir y que andan tranquilos por la calle!

Y, ahora, antes de la despedida, mi gratitud, mi orgullo y mi reconocimiento por sus Comentarios a mi libro.

Y si lo admite usted un fuerte abrazo de su amigo
Ernesto Giménez Caballero

S/c Cañizares 3 duplicado.

[**3**]

[Pliego de cuatro páginas manuscritas]

Madrid – 11-IV-1923

Querido don Miguel: Sólo quiero ponerle hoy unas letras, y sencillas –¿qué otra cosa iba actualmente a utilizar?– para darle las gracias más sinceras y, si usted me lo permite, un abrazo filial, muy fuerte, por su artículo de *España*, por su generosidad y su atención y por toda la nobleza con que me viene tratando. Como un deber me creo en el caso de irle comunicando los trámites de mi proceso. En este momento estoy en un compás de espera.

He utilizado el derecho de solicitar la revocación del auto contra mí. No sé si se me otorgará o la causa irá a plenario. Y si los militares, como ya alguien me ha dicho, los militares del Consejo Supremo, comiencen a castigar a los civiles que han atacado a los pobrecitos que van a gemir en las doradas prisiones.

Don Miguel: Hay que levantar la voz ahora muy alto. Estamos empezando a asistir a algo vergonzoso y trágico. La gente comienza a darse por satisfecha y convencida, con el gran «rigor militar» como Maeztu decía en un artículo... irritante. (Maeztu con su «principio de función» va a restablecer hasta el Santo Oficio).

Los militares creen que porque metan en unas habitaciones a unos cuantos estrellados, y enseñen en Retamares las últimas compras de material a los profesores de la Central (según invitación que ha recibido Américo Castro y otros) ya está todo salvado, ya el Ejército está regenerado, ya no se seguirán haciendo disparates en África, ni robando la intendencia, ni aumentando la oficialidad aterradoramente. Esto de ahora, esto que se da como un alto gesto de dignidad, es el ademán del que se agarra a la única tabla que quedaba; es un gesto biológico, nada más. Impresionables como somos, todos nos daremos por satisfechos y admirados. El ejército seguirá monstruoso, y, ahora fortalecido. El rey mejor salvaguardado. Y, en ciernes, cualquier otra guerra para desahogar tanto sable y tanto material.

Y no pasa esto solo. Todavía los militares tienen la insensatez de decir que ahora van por los responsables civiles, como si eso fuera cosa de los mili-

tares. Eso corresponde al país. A ellos no corresponde más que pegar dos tiros al que ha corrido frente al enemigo. Y no lo han hecho.

Me he extendido mucho, don Miguel. Perdóneme en gracias al arranque, al asco que siento.

Le abraza fuertemente su buen amigo
Ernesto Giménez Caballero

S/c Cañizares 3 dupl.

[**4**]

[Pliego de cuatro páginas manuscritas]

Madrid, 27. VI – 23

Sr. D. Miguel de Unamuno.

Mi querido amigo don Miguel:

Voy a hacerle un ruego muy importante para mí y muy sencillo para usted el atenderle. Enviarme a vuelta de correo unas líneas de su puño y letra, con fecha *6* o *7* de *diciembre de 1922* diciéndome haber recibido mi libro sobre Marruecos o que se lo han comprado a usted en Madrid y se lo han enviado. Se trata de poder demostrar, antes del sábado, con el concurso de libreros madrileños y con algunas cartas que constan en mi proceso, como la de usted (el nombre sólo claro está) – que mi primer libro fue publicado antes del 19 de diciembre. Como el proceso comenzó a incoarse el 19 de marzo habrán pasado más de tres meses, plazo en que prescribe el delito. Es la única tabla de salvación que a un leguleyo se le ha ocurrido momentos antes de trasponer yo la frontera, pues estaba avisado de que ya se iba a proceder a mi prisión preventiva por considerarme el fiscal incurso en una pena de prisión mayor o sea de 6 a 12 años.

Así que ahora, con la maleta hecha espero este intento de romper el cerco de mulos que me ha rodeado de un modo brutal y terco.

Adiós, don Miguel. En espera de este señalado favor me ofrezco nuevamente a usted para cuanto quiera y le estrecho la mano fuertemente.

Suyo
Ernesto Giménez Caballero

S/c Cañizares 3 dupdo.

N.B. – Ah! Don Miguel. Nada me dijeron de *El Liberal*. ¿Ven inconveniente? Dentro de poco quisiera consultar con usted sobre otro libro que tengo casi terminado pero que me parece pudiera levantar alguna otra marejada, aunque en distinto campo que el militar. Si estuviera usted este mes que viene en Salamanca yo iría a verle, don Miguel.

[**5**]

[Pliego de cuatro páginas manuscritas]

Estrasburgo. 26 - XI - 23.

Sr. Don Miguel de Unamuno.

Don Miguel: desde la hermosa y patética tierra alsaciana le dirijo a usted nuevamente mis letras. Son unas letras que le debía hace algún tiempo.

Con un muchacho amigo mío y de usted, creo, Antón Oneca, profesor de esa Universidad le mandé, con mi saludo, la noticia de que me había absuelto un Consejo de guerra, poco después del Consejo que absolvió a unos comunistas, recién subido el Directorio.

Mi absolución ha sido curiosa. Desde aquí me sonrío con ironía, sí, con ironía. Los militares españoles, sobre todo, son unos brutos. Me afirmo en ello. Como brutos suelen ser de una bondad y de una maldad elementales. Sólo así se explica que a un individuo que le han podido –¡ya lo creo!– meter varios años (18, fue la 1ª petición fiscal) en la cárcel, le hayan podido absolver. Aparte las conveniencias, yo hubiera preferido un castigo si era cierto que había delinquido. Pero somos inmorales para castigar y para perdonar. Hay pues, que enriquecer la amargura que es la planta que uno va viendo florecer, atónito, con una nueva experiencia. El resultado es la ironía, la sonrisa; y si aprieta mucho, el sarcasmo. Pero ahora no tengo –literariamente hablando– donde descargar esta secreción tan interna. Además estoy en un sitio que quiero yo creer sanatorio de estas cosas. Una de estas ciudades centroeuropeas donde la vida fluye como los ríos por los anchos y pulidos canales de estas mismas villas. Se vive correcta, lenta, seguramente. Este orden y este equilibrio siempre serán para nosotros, don Miguel, buenos iberos, queramos o no, una superstición, una ilusión. Una ilusión es quizá ésta de recoger «el fermento» cultural de Europa para importarle [*sic*] a nuestra España. Yo estoy en el plan de abeja. Modesto heredero de nuestros europeizantes que, desde Nebrija intentan renovarnos con la levadura ajena. Sin embargo, creo que mi generación representa ya el estadio de sonreírse del «fermento» sin dejar de rendirle tributo.

Yo tengo recogida esta sonrisa en un libro que dejé terminado en Madrid y que no publico por falta de editor; mejor dicho, por falta de ganas de implorar un editor. El otro libro me lo hice yo. Ahora estoy ausente de mi imprenta y no puedo confiarle [*sic*] a unos cajistas que no son editores.

Don Miguel: Es muy posible que usted necesite de mí para algo, aquí. Me ofrezco como antes y como siempre.

Antes de despedirme quisiera solicitar de usted algún donativo para la Biblioteca de español. Tenemos sus *Ensayos*, completos y *De mi país*. Me he sentido un poco sacerdote de la diosa España y trabajo también un poco por ella, en conferencias y en cursos. Quisiera dejar la biblioteca a mi cargo nutrida de Literatura española contemporánea. ¿Puede usted ayudarme en la tarea, don Miguel? ¿Es impertinente mi petición?

Con todo el afecto y con toda la devoción, queda muy suyo
Ernesto Giménez Caballero

Dirección. Lecteur d'Espagnol. Université. Strasbourg (Bas-Rhin).

[**6**]

[Tarjeta postal manuscrita]
[En el anverso: fotografía de la Universidad de Utrecht]

D. Miguel Unamuno
Universidad
Salamanca
(Spanje)

Utrecht – 31-XII-23

Don Miguel: Momentos antes de terminar este año en tierras de una gran melancolía para los españoles de hoy que –como yo– las recorren con atención, quiero dedicarle uno, escrito, de los numerosos recuerdos que he tenido para usted. Ya sabe que en la Universidad de Estrasburgo me tiene a su servicio.

Muy suyo
E. Giménez Caballero

[**7**]

[Pliego de cuatro páginas manuscritas]
[Membrete: *La Gaceta Literaria*
Ibérica-americana-internacional
Canarias 41 – Madrid]

30 de sepbre 27

Mi querido don Miguel:

Tiene usted razón: no entiendo de política, si entender de política es ese menudeo, esa escaramuza y boicotaje [*sic*] constante de los hechos de un gobierno cualquiera. Tal vez, entienda algún día.

Por ahora lo único que me parece digno y fervoroso es la antigua etapa que usted dejó atrás ya: amor desinteresado, historia por una hermandad peninsular (En cuanto a España.) Una universalidad de miras para resolver en último extremo cualquier conflicto. Por ejemplo: el amor y la familia y la posible vida futura de uno mismo. Finalmente: una gran piedad social por la *última clase*, este obrero en medio del cual le estoy a Vd. redactando esta car-

ta (yo mismo vestido de obrero, con mono azul) ahora a las 8 de la mañana, en este barrio internacional (el único internacional de Madrid) donde vivo. Sirena de fábrica y gente que come a las doce.

Tal vez, este ambiente lejano de la Puerta del Sol de la que tan cerca está Vd –me dará esa falta de eficacia sentimental para proponerme ciertas cuestiones bizantinas.

Sin embargo, la recaída de España en una época medieval la siento lo suficiente para contribuir con toda mi alma a que la recaída de usted en una época burguesa (liberal) le acompañe. (Procuro huir del adverbio y del adjetivo para no incurrir en su vejamen de retoricidad).

La historia se ve que es como los perros y no como la serpiente de Vico. Necesita andar y desandar lo andado para volverlo andar. Pero también noto que en este régimen bárbaro hay cierta *futuridad* o futurismo, que sin duda usted no ve. Una cercanía frente al mundo que nace, como diría Keyserling. Un día en que tendrán gran totalidad estos hombres que hacen sudar las máquinas en torno mío.

Pero dejemos esto, que le escribía para otra cosa más personal.

Su carta me daba un vago consentimiento a la venta de sus manuscritos. Yo de usted no tengo más que sus cartas. Y en perfecto derecho –más si son mías– he puesto a la venta una de ellas. Que ha sido adquirida por 1.000 francos. El comprador he sido yo mismo. Seguía estando en mi perfecto derecho. Y como las condiciones estipuladas en esa subasta son que el importe pasa al autor, esa cantidad le será pagada al finalizar este mes de octubre, o antes si usted me lo indica.

No me he atrevido a más cartas para los demás. Vi cómo tomó lo de Góngora y no quiero que vuelva a pensar malignamente de mí. (Malamente puede seguir pensando).

Le abraza su amigo leal
E. Giménez Caballero

[**8**]

[Tarjeta postal manuscrita]
[En el anverso: ilustración de G. García Maroto
para el prospecto de *La Gaceta Literaria*]

Sr. D. Miguel de Unamuno
Chez Olascoaga. Place de la Gare.
Hendaye
(Francia)

Hasta hace cuatro días no he visto su tarjeta que habían llevado al apartado de Correos, querido D. Miguel.

Me esperaba esa noble actitud. (Que ha sido tan noble como mi intención.) Es decir, más. Siempre es más generoso rehusar que ofrecer.

Un abrazo

E. Giménez Caballero

[**9**]

[Tarjeta postal manuscrita]
[En el anverso: fotografía de
«Kon. Ver. Kolonial Institut Amsterdam»]

Miguel de Unamuno
Place de la Gare. Chez Olascoaga
Hendaye

(Frankreich)

Berlín
5 - 6 – 28

Querido don Miguel: Me he encontrado con Vd. en Roma. Me he vuelto a encontrar en Berlín. Le espera a Vd. la sorpresa –¿sorpresa?– de una vuelta hacia Vd. de quien quiera seguirme. Tenía Vd. razón. Hablo de su esencia antimoderna, de su fascismo.

Le abraza

E. Giménez Caballero

[**10**]

[Una hoja manuscrita por ambas caras]

Madrid – 17 de mayo de 1934

Sr. D. Miguel de Unamuno
Salamanca

Querido don Miguel:

iba a escribirle –hace días– sobre un artículo suyo que me tocaba de cerca, la *Catolicidad*, cuando la noticia de su reciente desgracia me hace enderezar por otro sendero mi carta. Mi pésame y mi consolación, como rito social dudo que le valgan para nada. En cambio, quizá le distraiga un momento de su dolor el ver que yo pienso en él desde el único punto sincero que puedo yo pensarlo: el espiritual.

Usted, Unamuno, es de los raros escritores españoles que han hecho asomar a su literatura, con cierta frecuencia la imagen de su mujer. No en for-

ma de amada ideal y romántica, petrarquesca; sino como compañera suya y como madre de sus hijos.

En usted el sentido patriarcal de la vida –no sé si por su iberismo, su vasquismo, su castellanismo, o simplemente su buena salud– estuvo siempre muy desarrollado. Hasta el punto de que no se conformó con hacer hijos en vasta prole, hijos de su carne; sino también hijos de su espíritu, discípulos. Y –lo que es más asombroso, paternamente hablando– llegó usted a *filiar* toda una nación. A hacer a España, su hija.

Le visité en Salamanca a raíz de haber perdido una hija de su carne. ¿Recuerda? Con aquel griego amigo de Palamas. Ya entonces usted – daba a entender en sus escritos – que su hija de historia, España, estaba agonizando.

Ahora, cuando la *agonía* de su jubilación se cierne sobre un llegar próximo; la muerte de su compañera, que llega antes. Lo trágico de la vida debe alcanzar en usted –por estos días– un sentimiento indescriptible. Si usted fuese más portugués y menos cristiano no dudo de que se hubiese suicidado.

Pero su fuerza de cuerpo es grande. Y su ansia espiritual de perdurar, es aún mayor. Y veremos todos con estupor que usted sale más fuerte de todas estas tremendas y decisivas pruebas. Para ejemplo de una juventud española y nacional que es todavía débil, irresoluta y desvariada.

Pienso al pensar en usted – en Camoens el esforzado – a quien la vida le fue más dura e ingrata que a usted. O en el pobre Cervantes. Y que tuvieron una fortaleza sublime para resistir y sobrevivir en gloria.

No le envío ánimos porque los suyos son grandes. Sepa que siempre los admiró su amigo

E. Giménez Caballero

[**11**]

[Una hoja manuscrita por ambas caras]
[Membrete: dibujo de tres flechas anudadas]

Madrid 9 de marzo 1935

Sr. D. Miguel de Unamuno

Querido don Miguel:
espero ir en cuanto sea posible a saludarle y hablar con usted.

Apenas salió mi nombramiento me puse a dar clase. No he abandonado sin embargo el Instituto Cervantes donde estaba como auxiliar o encargado de Curso. En las horas libres que me deja Cisneros, voy allá, requerido por los chicos que me quieren mucho y me atienden dándome con ello la mejor satisfacción de mi vida de espíritu. Naturalmente, que ese doble servicio al Estado, lo hago gratis. No puede uno predicar el servir al Estado español y luego cobrar por vía doble, *servirse* del Estado.

Sentí no enfocar mi ejercicio pedagógico –aquel de la oposición– por el lado de la pedagogía como *inspiración*. Es un arte. Como hacer poemas o inter-

pretar melodías. Hay días, clases, que salen sin ímpetu poético. En cambio otras clases, otros días, se hace de los chicos una pura vibración armónica.

Tengo una clase de 200 muchachos. Me tengo que convertir casi en Orfeo, para reducirlos a atención.

Me preocupa el problema de los libros de enseñanza. Yo no he adoptado ninguno. Les hago cursos puramente míos. Uno –no de gramática– sino de lengua española. Ahora les estoy hablando de la lengua romántica en España, a través de Espronceda. Les gusta mucho, al respetable público. En vez de Preceptiva, les estoy explicando «Verso y Prosa en España» –histórica y genéricamente.

En fin – no quiero cansarlo. Ya le hablaré de esto y de otras cosas cuando le vea.

Le adjunto ese pequeño recuerdo al 98 que quizá no haya leído.

Saludos en su casa. Y el respeto y la gratitud de

E. Giménez Caballero

[**12**]

[Una hoja manuscrita]

[Membrete: dibujo vanguardista]

[Sin datar: 1935]

Querido don Miguel

el domingo voy a Salamanca. Llevaré conmigo un grupo de alumnos para enseñarles la ciudad.

Quisiera saludarle. En cuanto a hablarle largamente lo dejaré para ocasión de mayor espacio ya que pasaré ahí unas horas, el domingo.

Me he enterado que alguien de Falange española le ha faltado al respeto. Tengo respecto a ese grupo y su Jefe, una posición muy especial. De todos modos lamento tal sucedido. Como voy invitado por el grupo estudiantil salmantino adscrito a ese círculo de cosas, tal vez no tenga Vd. gusto en que le salude. Yo no quiero violentarle. Yo soy un predicador, y nada más.

Le abraza con gratitud y respeto

E. Giménez Caballero

Saludos a su hijo

Mañana sábado prepararé a mis chicos con unas diapositivas de Salamanca y unas explicaciones. He de proyectar su retrato. Y escucharán el disco impresionado con su voz.

[**13**]

[Tarjetón con reborde de luto
manuscrito por ambas caras]

Madrid 28 de marzo 36

Querido y admirado don Miguel:

hace tiempo que deseo verle. Espero que esto sea el mes que viene con mis chicos de 5º año, cuando les lleve a Salamanca. (¡Si para entonces ha dejado de llover!) Raro es el día que dejo de agradecerle infinitamente la felicidad que me dio al darme la cátedra.

Cada vez me entusiasma más. Y mi vocación por este oficio se me enardece hasta el lirismo.

Es mi centro. El adoctrinar adultos, hombres – desde periódicos y libros es ingrato y duro. Sólo se recogen tempestades, infamias y amarguras.

Con los muchachos, se recogen bendiciones, cariños y alegrías purísimas. Toda fe puesta en ellos resulta fértil.

Quiero hablarle de todo mi plan de cosas con ellos. Estoy la mar de orgulloso. Y creo que he de hacer en dos o tres años las primeras publicaciones eficaces para nuestros chicos españoles.

En estos instantes dramáticos y absurdos que vivimos me he encerrado en las lecciones, como en un éxtasis para olvidar lo que se empeña en no ser olvidado: el rencor frenético de una España convulsa.

Le abraza de todo corazón su amigo
E. Giménez Caballero

S/C
Canarias 45.

Y un epílogo con la guerra como fondo

El destino habría de reservar un triste final a esa relación. Por una fatal coincidencia, al incorporarse Giménez Caballero al territorio nacionalista tras varios meses de pesadilla en el Madrid revolucionario, acabaría recalando en Salamanca, y allí, el propio Franco, no sabiendo muy bien de qué forma utilizar los servicios de tan extravagante personaje, acabó por colocarlo bajo las órdenes del general Millán Astray en el rudimentario aparato de propaganda de su Cuartel General.[15] Se trataba del mutilado fundador de la Legión, sobre el que había ironizado el joven Giménez en su primer libro en

[15] Sobre las circunstancias de su incorporación a la zona nacionalista, véase Enrique Selva, *Ernesto Giménez Caballero. Entre la vanguardia y el fascismo*, Valencia, Pre-Textos, 2000, págs. 275 y ss.

un pasaje resaltado por Unamuno en su comentario de la revista *España*, y con quien el rector de la Universidad salmantina acababa de tener un violentísimo enfrentamiento en la conmemoración oficial de la «fiesta de la Raza» del 12 de octubre. El episodio es muy conocido;[16] a Unamuno, que había mostrado inicialmente su adhesión a la sublevación militar, le costó un semiconfinamiento en su domicilio, la destitución fulminante del rectorado vitalicio y, acaso, la misma la muerte.

Los dos últimos meses de 1936 Giménez Caballero y don Miguel residieron en la misma ciudad. Pero el primero, en una situación política precaria, readmitido con muchas reticencias en Falange, mal visto por los autoproclamados «auténticos» y, sobre todo, temeroso de contrariar el carácter irascible de su superior, nunca se atrevió a visitar al anciano poeta y pensador vasco, a quien tanto debía. Pusilanimidad que trataría de compensar con un artículo publicado en *La Gaceta Regional* de Salamanca tras producirse, en el último día de ese año trágico, la repentina muerte de Unamuno: «Por eso ha parecido simbólica esta desaparición del "abuelo" –crítico y agónico– frente a la irrupción de los "nietos" constructores, sin agonía, y ya sin temor a la muerte.» Era el corolario de una relación en muchos extremos ambivalente entre el discípulo y el maestro, artistas cada uno a su modo en el manejo de la paradoja y temperamentalmente propensos, los dos, a reaccionar en público bajo el signo de lo desconcertante. Una relación cuyo término se escribía con estas palabras apropiadoras: «Y por ese servicio al nombre espiritual de España en el mundo –debemos hoy levantar la mano ante su tumba de férreo combatiente, exclamando: Don Miguel de Unamuno, ahora que lo mejor de tu alma está "Presente" en España, ¡descansa en paz!»[17]

ENRIQUE SELVA ROCA DE TOGORES
(VALENCIA)

[16] Una versión muy plausible del incidente, apoyada en el testimonio de testigos presentes, en Emilio Salcedo, *op. cit.*, págs. 413-417.

[17] Ernesto Giménez Caballero, «En la muerte de D. Miguel de Unamuno», *La Gaceta Regional*, Salamanca, 2 de enero de 1937. El texto se publicó traducido al italiano como «La pace sia con Miguel de Unamuno», en *Quadrivio*, a. V, n. 12, 17 gennaio 1937. (Debo la información al investigador italiano doctor Sandro Borzoni).

BIBLIOGRAFÍA

Juan José Lanz
Con Nueva York al fondo, todavía
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXIX, 2013, 285-290

CON NUEVA YORK AL FONDO, TODAVÍA

Julio Neira, *Historia poética de Nueva York en la España Contemporánea*, Cátedra, Madrid, 2012; 367 pp. Julio Neira (ed.), *Geometría y angustia. Poetas españoles en Nueva York*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2012; 336 pp.

Para cualquiera que se aproxime a estudiar el entorno de la poesía de la Generación del 27, el nombre de Julio Neira resulta insoslayable, porque desde hace más de treinta años la labor de uno de los investigadores más sagaces en este campo se ha venido centrando en desentrañar muchos de los misterios, biográficos y bibliográficos, sobre aquel grupo de autores que constituyeron la culminación de lo que se ha denominado como Edad de Plata de las Letras Españolas. Desde sus trabajos iniciales sobre la revista *Litoral*, eje central de aquella promoción de poetas, y bisagra en torno a la cual ha ido girando buena parte de su labor investigadora, los estudios de Julio Neira han ido atendiendo algunas de las facetas en sombra de aquel grupo: las figuras de José María Hinojosa y Manuel Altolaguirre, la introducción del surrealismo en España, las relaciones epistolares de Gerardo Diego, o las de José María de Cossío, el estudio de la génesis de la revista malagueña y la labor editorial de Altolaguirre, el proyecto de *Desamor* de Vicente Aleixandre, la intertextualidad en Luis Cernuda, etc. Pero Julio Neira también se ha encargado de atender parcelas de la poesía española posteriores, que se adentran en la posguerra y que llegan hasta nuestros días: desde el estudio del proceso de edición de *Pido la paz y la palabra*, de Blas de Otero, hasta la atención a algunos de los poetas contemporáneos más relevantes, como Luis García Montero o Lorenzo Oliván, pasando por el estudio de la poesía de José Antonio Muñoz Rojas o José Hierro, por señalar sólo algunos de sus trabajos más sobresalientes.

Es, sin duda, a partir de la investigación sobre la poesía de este último y de su libro *Cuaderno de Nueva York*, al que dedicará su trabajo "Ocaso en Manhattan: José Hierro", de donde arranca el impulso de la elaboración de estos dos libros complementarios, como Jano, que comentamos, estudio y antología de un tema central en la poesía española contemporánea: Nueva York como *topos* poético. Pues, efectivamente, *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea* y *Geometría y angustia. Poetas españoles en Nueva York* son dos libros complementarios cuya lectura nos aporta una visión completa y ordenada de la presencia de la ciudad estadounidense en la

* Recibido: 22 de mayo de 2013. Aceptado: 31 de octubre de 2013.

poesía española contemporánea. Es bien cierto que, como señala en su "Introducción" a su *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea*, el origen de ese trabajo, y seguramente de ambos, se encuentra en la conferencia "Poetas españoles en Estados Unidos" que pronunció en el Dickinson College de Pennsylvania en octubre de 2008, de donde surgiría el artículo "Nueva York en la poesía española contemporánea", publicado al año siguiente en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Aunque también es verdad que en el origen de ambos trabajos se podría encontrar aquella propuesta que Juan Manuel Rozas lanzó en su momento y que Neira coloca al frente de su libro: "Necesitamos un estudio, con la paciencia y el espíritu de una larga tesis doctoral, titulado *Historia poética de Nueva York*". Y no cabe duda de que los dos libros de Neira, el primero histórico-analítico y el segundo antológico, dan respuesta sobrada a las intenciones del maestro. Porque el lector curioso puede encontrarse en ambos volúmenes tanto la detallada historia poética de la ciudad estadounidense en los textos de autores españoles contemporáneos, como una amplia selección de poemas sobre Nueva York agrupados en torno a cinco núcleos temáticos: la experiencia de la llegada a la gran ciudad (*La llegada*), la visión descriptiva de la urbe y de lugares específicos en ella (*Geografías*), la denuncia de la deshumanización de la vida ciudadana (*La ciudad del cheque*, como la llamara Rubén Darío), poemas que se refieren a la creación artística y cultural en torno a la urbe moderna (*Culturas*) y la experiencia de la despedida de la megalópolis (*Despedida*).

Fundamentalmente son estos cinco núcleos temáticos los que pueden percibirse también en el desarrollo diacrónico que afronta detenida y cuidadosamente *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea*, desde la constitución del *topos* neoyorquino para la poesía española contemporánea a través de las obras de Rubén Darío, el *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez y *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca (no hay que olvidar, en este sentido, los diversos estudios de Dionisio Cañas, teniendo un lugar destacado *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos* [Cátedra, Madrid, 1994] ni, en otro nivel, el de Fernando Guzmán *Postales de Nueva York. La mirada neoyorquina de Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca* [Litopress, Córdoba, 2004]), hasta el aluvión de poemas sobre la metrópolis publicados a partir de los atentados de las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001. Como muy bien apunta Neira, la constitución del *topos* neoyorquino en la poesía española contemporánea ha de imbricarse en el desarrollo de la ciudad como tema poético en la moderna tradición occidental, que arranca con el Romanticismo y que define uno de los signos más característicos de la Modernidad, como bien supo percibir Baudelaire. La "Fourmillante cité, cité pleine de rêves" del poeta francés definiría una de las facetas más características de la metrópolis moderna, como supieron ver desde ópticas distintas, T. S. Eliot, W. H. Auden o Jaime Gil de Biedma. Pero también es cierto que la visión democratizadora de la ciudad que hereda del Romanticismo Walt Whitman en *Leaves of Grass*, va a perfilar otra de las dimensiones principales de la visión poética de Nueva York en los poetas españoles contemporáneos. De este modo el *topos* neoyorquino se constituye en los poetas españoles en una tensión, que Laura Scarano ha definido muy bien en la poesía de Luis García Montero, entre una "mirada antagónica", aquella que ve en la ciudad moderna un enemigo íntimo, y una "mirada cómplice", aquella que ve en la ciudad el espacio de desarrollo social del individuo. Téngase presente, a este respecto el espléndido libro de Darío Villanueva *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca* (Cátedra Miguel Delibes, Valladolid, 2008).

La importancia de Nueva York como motivo poético se hizo evidente para los poetas españoles gracias fundamentalmente a Juan Ramón Jiménez y su *Diario de un poeta recién casado* (1917), aunque, como muy bien documenta Neira, pueden señalarse dos precedentes: el poema "Al Faro eléctrico de Nueva York: la Libertad iluminando al Mundo", poema que Melchor de Palau publica en *Blanco y Negro* en 1895; las varias reflexiones certeras sobre la ciudad que Rubén Darío, que visitó tres veces la metrópolis, dejó escritas, como el poema "La gran cosmópolis. Meditaciones de la madrugada", fechado en 1914. No habría que olvidar tampoco a José Martí, exiliado en Nueva York entre 1880 y 1895. Pero es Darío quien acuña el sintagma "ciudad del cheque" para denunciar el mercantilismo que muestra el moderno capitalismo en la metrópolis. Padre de la poesía española contemporánea, Juan Ramón Jiménez, con su *Diario de un poeta recién casado*, influyó en la visión poética de Nueva York en los poetas más jóvenes y, sin duda, en la perspectiva que culmina la formalización del *topos* neoyorquino en *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, aunque la visión que el granadino tiene de la ciudad, en pleno *crack* del 29, se encuentre perfilada también por la obra de Walt Whitman y Hart Crane, o por la visión de la urbe moderna en *The Waste Land*. Es significativo, como subraya Neira, que, contra lo que sería lógico esperar, la poesía de los movimientos de vanguardia en España entre 1918 y 1923 no recoge apenas referencias explícitas a Nueva York. Habrá que esperar a la penetración de la cultura norteamericana en los años veinte para que se prodiguen las referencias a la megalópolis, aunque muchas veces se hagan a través de elementos culturales. Dos años antes del viaje de Lorca, será José Moreno Villa quien se traslade a Nueva York también para casarse (aunque su matrimonio será fallido), como Juan Ramón, dejando testimonio en su *Vida en claro*, en los textos de *Pruebas de Nueva York* (1927) y en los poemas de *Jacinta la pelirroja* (1929). Pero será Lorca quien, en su *Poeta en Nueva York*, acabe de fijar el *topos* en la trayectoria española contemporánea en sus rasgos principales: la "geometría y angustia" de la ciudad, la "ciencia sin raíces", la denuncia del sistema como alienación del ser humano, el sentimiento ecologista, la explotación de los oprimidos, etc. Aunque, sin duda, la ciudad sea más un escenario abstracto de sus conflictos personales que un retrato de espacios reales, en Nueva York Lorca plasma el conflicto del individuo en la sociedad moderna con una estética transgresora.

El primer poeta español que llegó a Nueva York como exiliado político republicano fue Rafael Alberti, en marzo de 1935. Tras la revolución de Octubre de 1934, viajó a América para recaudar fondos con destino a los represaliados de Asturias. De ese viaje nacería su libro *13 bandas y 48 estrellas*. *Poema del Mar Caribe* (1936), que aporta un nuevo elemento al *topos* neoyorquino para la poesía española contemporánea, al denunciar la política imperialista que los Estados Unidos venían practicando en el continente americano y localizar su centro en "Nueva York, Wall Street, banca de sangre". Pero la Guerra Civil y el estallido de la II Guerra Mundial arrastraron al exilio norteamericano a numerosos intelectuales y artistas españoles que pasaron por Nueva York; muchos de ellos dejaron testimonio poético de la gran urbe moderna. No es el caso de León Felipe, que vivía en la capital neoyorquina en los años en que la visitó Lorca, pero que luego se exilió en México, pero sí el de otros poetas: Francisco Giner de los Ríos, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Rosa Chacel, Eugenio Florit, Joaquín Casalduero y un largo etcétera. Quizás, entre los textos con referencias a la ciudad que escriben estos autores, merezca la pena destacarse el "Fragmento segundo" de *Espacio*, de Juan Ramón Jiménez; "Nocturno de los avisos", de Pedro Salinas; "Fin y principio (Nueva York, Times Square)", de Jorge Gui-

llén; o la prosa poética "La llegada", incluida en la edición de 1963 de *Ocnos*, de Luis Cernuda. Pero habría que llamar la atención también sobre algunos libros escritos en el exilio temporal o definitivo, como *Desayuno en Riverside*, de Giner de los Ríos, o *Manhattan y otras latitudes*, de Concha Zardoya, entre otros.

Es significativo que, dados los parámetros ideológicos y estéticos que instaura la dictadura franquista, un tema *moderno* como el de Nueva York, emblema contemporáneo del progreso y de la democracia, esté prácticamente ausente de la poesía española en las primeras décadas de la posguerra, para ir reapareciendo paulatinamente, a medida que la dictadura comience a establecer vínculos con los Estados Unidos, a partir de los convenios Hispano-Norteamericanos de 1953 y la visita del presidente Eisenhower en 1959. Salvo algunas presencias en un *outsider* de la poesía oficial, como Jesús Arcensio, o referencias aisladas en poetas como Victoriano Crémer, Celso Emilio Ferreiro o Francisco Vighi, la presencia de Nueva York en la poesía española de posguerra no será efectiva hasta poemas como "Réquiem", de *Cuanto sé de mí* (1958) y "Canción del ensimismado en el Puente de Brooklyn", de *Libro de las alucinaciones* (1964), de José Hierro, aunque como referencia indirecta, pues el poeta madrileño no viajará a la ciudad estadounidense hasta muchos años más tarde. La celebración de la Feria Mundial de Nueva York en 1964-1965 sirve al franquismo como ventana para asomarse al mundo exterior y como exhibición para consumo interno. Paralelamente comienza a reaparecer en la poesía española Nueva York como tema poético, pero desde una vertiente contestataria con el régimen político, que evoca en la ciudad el hogar de los exiliados republicanos pero también el emblema del exilio económico, de la emigración, plasmados, como bien ha sabido ver Neira, en sendos poemas publicados por Agustín Delgado y José Elías en la revista leonesa *Claraboya*, uno de los hitos de la poesía dialéctica en los años sesenta. Pero también comienza a aparecer la ciudad estadounidense como destino del viaje del poeta, abriendo una vía temática muy seguida hasta la actualidad, como muestra el libro de Francisco Camino *Yo moriré en Nueva York* (1974). En esa línea se integrarán en estos años poemas de Rafael Guillén, Camilo José Cela, Concha de Marco o Guillermo Díaz-Plaja. La influencia de los *mass-media* y de la cultura norteamericana sembrará de iconos neoyorquinos los textos poéticos de los jóvenes autores que comienzan a darse a conocer en torno a 1970: Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, Ana María Moix, Pere Gimferrer, José Infante, Leopoldo María Panero o Luis Alberto de Cuenca, entre otros.

Con la recuperación de la democracia, a la par que la vida española comienza a acompasarse a la de los países de su entorno, el tema neoyorquino comienza a cobrar nueva fuerza en la poesía, hasta el punto de que, al llegar el cambio de milenio, "Nueva York se convierte en una especie de prueba iniciática sobre la condición de auténtico escritor". Neira establece una distinción metodológica necesaria entre aquellos poetas españoles residentes en Estados Unidos que tratan de Nueva York en sus poemas y aquellos otros que, viajeros de paso o residentes ocasionales, se ocupan del tema en sus textos. Los primeros, asentados durante años en la ciudad norteamericana, tienen un tratamiento de la urbe y de la vida en ella más amplio y cotidiano, lo que, si bien no conlleva una temática diferente, si puede percibirse en una intensidad distinta en el tratamiento del asunto en su poesía. Varias antologías se han ocupado de los escritores y poetas españoles residentes en Estados Unidos, entre ellas destaca *Piel palabra. Muestra de la poesía española en Nueva York* (2003), preparada por Francisco Álvarez-Koki. Entre los poetas españoles residentes en Estados Unidos que tratan el

tema neoyorquino en su obra destaca Dionisio Cañas, que ha hecho de la urbe un tema constante de su poesía y de su investigación, como se ha reseñado anteriormente. Junto a él, cabe destacar los nombres de Hilario Barrero, Marta López-Luaces o el mencionado Álvarez-Koki. Son mucho más numerosos los poetas que han recalado en algún momento, como viajeros o turistas de breve estancia, en la capital neoyorquina y han dejado constancia de ello en su obra. Poetas como Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez, Luis Antonio de Villena, Jenaro Talens, Antonio Gamoneda, Juan Luis Panero o José María Álvarez, entre otros muchos, visitaron la megalópolis en los años ochenta y dejaron algún testimonio en sus poemas escritos esos años. Pero, sin duda, algunos de los referentes más representativos de la presencia neoyorquina en la poesía española contemporánea los vamos a encontrar en tres autores: Rafael Alberti, que viajó durante tres semanas por Estados Unidos y dejó testimonio de ello en *Versos sueltos de cada día* (1982) (véase su poema "(Nueva York. Wall Street)"); Carmen Martín Gaite, que dio clases durante un semestre en Barnard College y escribió, además de su *Caperucita en Manhattan* (1990), el poema "Todo es un cuento roto en Nueva York" (1985); Luis García Montero, que ha dedicado varios poemas a la ciudad de los rascacielos, pero que con "Life vest under your seat", de *Habitaciones separadas* (1993), ha creado un nuevo icono para el *topos* neoyorquino en la poesía española.

El tema neoyorquino en los años noventa tiene dos hitos fundamentales en la poesía española: el libro, revelación de una voz poética olvidada, *Ciudad del hombre: New York* (1990), de José María Fonollosa; y *Cuaderno de Nueva York* (1998), de José Hierro. Ambos libros transforman el tratamiento del tema neoyorquino en la poesía española contemporánea como quizás no lo habían hecho otros libros desde los de Juan Ramón y Lorca. Si el libro de Fonollosa sorprendió a la crítica por su novedad y vivacidad, viniendo de un poeta casi septuagenario, *Cuaderno de Nueva York* se convirtió en elemento inexcusable para la poesía posterior, hasta el punto de que, tal como subraya Neira, "en adelante los referentes ineludibles [en el tema poético de Nueva York para la poesía española] pasan a ser tres, pues Hierro forma trinidad poética con Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca como precedentes". Junto a ellos, son casi innumerables los poetas españoles que, durante esa década y el cambio de siglo, dedican algún poema a la gran ciudad: Pablo García Baena, Rafael Pérez Estrada, Fernando Quiñones, Abelardo Linares, José Luis Amaro (que dedicará un libro al tema: *Latidos de Nueva York*, 1997), Joan Margarit, Antonio Jiménez Millán, Juan Antonio González Iglesias, Luis Muñoz, y un larguísimo etcétera.

El atentado del 11 de septiembre de 2001, con la destrucción del World Trade Center, marca otro punto de inflexión en el tratamiento temático de Nueva York en la poesía española contemporánea. Aparte de los poemas de los poetas allí residentes que, como homenaje, surgen en torno a esas fechas, donde cabe destacar los textos de Gonzalo Sobejano, Dionisio Cañas o Hilario Barrero, la "zona cero", las Torres Gemelas y el atentado se convierten en un referente ineludible para los poetas que se han ocupado desde entonces de poetizar la ciudad, como símbolo de solidaridad humana en el dolor común. La última década marca un incremento notable de la presencia de Nueva York en los poetas españoles, hasta el punto de que la mitad de las entradas recogidas por Neira en su estudio corresponden cronológicamente a los años transcurridos del nuevo siglo. Nuevos poetas, junto con otros anteriores, incorporan el tema neoyorquino a sus composiciones de los últimos años: Jordi Doce, Manuel Vilas (véase su extenso "Nueva York", de *Resurrección*, 2005), Javier Rodríguez Marcos, Luis Artigue, Alberto Santamaría, Lorenzo Oliván, Antonio Lucas, etc.

La vitalidad del tema neoyorquino en la poesía española contemporánea parece indudable; es más, su creciente progresión parece augurar nuevos desarrollos, perspectivas diferentes y tratamientos diversos de los que se han ido desarrollando a lo largo de estos años. No cabe duda de que, a la vista de los textos publicados y de los inéditos que el profesor Neira reúne en sus dos libros, tanto la *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea* como la antología temática presentada *Geometría y angustia*. *Poetas españoles en Nueva York*, necesitarán de nuevos capítulos para un estudio que habrá de atender esas nuevas aportaciones. Quienquiera que emprenda esa empresa tiene en estos volúmenes de Julio Neira los cimientos para el desarrollo de su trabajo. Ambos libros constituyen una pieza fundamental para el estudio de la poesía española contemporánea, un ejemplo más de la labor investigadora de Julio Neira y un modelo para los estudios temáticos.

Juan José Lanz
Universidad del País Vasco/
Euskal Herriko Unibertsitatea

Antonio Ramajo Caño
Las *Églogas pastoriles* de Pedro de Padilla en la tradición bucólica: un diálogo con Soledad Pérez-Abadín[1]
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXIX, 2013, 291-302

LAS *ÉGLOGAS PASTORILES* DE PEDRO DE PADILLA EN LA TRADICIÓN BUCÓLICA: UN DIÁLOGO CON SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN

ut uidi, ut perii, ut me malus abstulit error!

La obra de Pedro de Padilla refleja bien la época en que vivió. Fecundo literariamente es ese final del siglo XVI, con sus anhelos de *imitatio* de la poesía grecolatina, los renovados vientos de inspiración religiosa y la admiración constante a los italianos. Pedro de Padilla compendiará bien las preocupaciones intelectuales de aquel tiempo. En su juventud había escrito una poesía de corte garcilasista, en la que canta a Silvia, para inmortalizarla, en la estela de Petrarca y de tantos otros que vieron en la poesía la vía de que a la amada no la "offenda el tiempo ni la muerte" (soneto I, 14). Como numerosos jóvenes, imitaba a Garcilaso ceñidamente: "Essa color de rosa y de açucena / y ese mirar sabroso, dulce, honesto" (soneto V, 1-2)[2]. Rendía, como tantos, veneración a Virgilio. Pero su ingreso en el Carmelo (1585) condicionó su producción literaria, y a la musa cristiana, a partir de ese momento, habría de consagrar muchas energías[3]. No carecen, en este sentido, de interés las *Grandezas y excelencias*

[*] Recibido: 2 de julio de 2013. Aceptado: 31 de octubre de 2013.

[1] Soledad Pérez-Abadín Barro. *La configuración de un libro bucólico: "Églogas pastoriles" de Pedro de Padilla [1543 o 1549/1550-fines de 1600*]. Prólogo de Juan Manuel Noguerol Gómez, índices por Anuchka Ramos Ruiz. México. Frente de Afirmación Hispanista. A. C. 2012. 518 pp.

[2] Estos sonetos que citamos están recogidos en las *Églogas pastoriles y… algunos sonetos del mismo autor* (vid. las Referencias bibliográficas). Anterior a las *Églogas…* es el *Thesoro de varias poesías* [1580], miscelánea, en efecto, de poemas de diversas clases, de corte italianista, sin descuidar el verso castellano, en una exhibición de maestría poética. Sobre las epístolas incluidas en este libro, véase el estudio monográfico de Toro Valenzuela (2000). Aunque apresurada, es útil todavía la relación de autores italianos que influyen en Padilla trazada por Fucilla (1955), quien, además, publica los que cree que son los últimos e inéditos versos del autor, escritos antes de morir ("De tierra soy y en tierra me resuelvo").

[3] Es importante el prólogo de Morón (2011), en el que traza un cuadro de la poesía religiosa de Padilla, al que considera como "uno de los últimos seguidores del modelo de Garcilaso y de la poesía humanística" (p. 81). Según Morón, Padilla representa el pasado para los poetas de la generación de Lope, de Góngora y, por supuesto, de Quevedo, que aspiran a una mayor complejidad formal.

de la Virgen Señora Nuestra. *Compuestas en octava rima* (Madrid, Pedro Madrigal, 1587), largo poema cercano al *De partu Virginis* de Sannazaro, con toda la retórica de la tradición clásica encauzada ahora en la lira cristiana (algo muy propio de aquellos tiempos)[4]. Sin duda, Pedro de Padilla ofrece alicientes sobrados para que los lectores del presente se acerquen a sus versos. Merece, ciertamente, estudio la obra de este autor, que, bien conocido y relacionado en su época[5], en gran parte preterido luego, largo tiempo[6], renace en el presente gracias a varios editores y estudiosos, citados algunos en nuestras modestas referencias bibliográficas[7]. En esta senda de reconoci-

[4] En octava rima también escribe Francisco de Aldana -muere en 1578- su versión de la obra de Sannazaro (pero es algo que ya había hecho Hernández de Velasco, en su traducción publicada en Salamanca, 1569: véase Lara Garrido 1985: 302). Para la poesía mariológica en latín, durante el Humanismo, es fundamental Piastra (1994).

[5] Es bien conocida, por ejemplo, su amistad con Cervantes: vid. el poco citado libro de Muñoz Iglesias (1989: 95-96). Es importante resaltar que la crítica se inclina por ver en el entremés cervantino de *La elección de los alcaldes de Daganzo* influencias muy hondas del "Romancero pastoril de la elección del alcalde de Bamba", de Pedro de Padilla (en *Thesoro de varias poesías*, 1580, fols. 350v^{o}.-352r.): véase Pérez Priego (1982: 139). En el *Quijote*, I, vi, Cervantes cita el *Tesoro de varias poesías*, que se libra del fuego, en el "donoso y grande escrutinio", "porque su autor es amigo mío, y por respeto de otras más heroicas y levantadas obras que ha escrito" (debe de referirse a las religiosas). A Padilla lo cita Luis Alfonso de Carvallo en el *Cisne de* Apolo, 1602: véase Porqueras (1997: 28). Todavía se acuerda de él Quevedo en *El Buscón*, lib. II, cap. III: dice un sacristán "que había comprado los gregüescos que dejó Padilla cuando se metió fraile" (vid. la ed. de Pura Fernández y Juan Pedro Gabino, Madrid, Akal, 1996, p. 119). Véanse otros testimonios de la fama de Padilla en Valladares (2009: 784-785), y Valladares (2010 y 2011). Pero no todo fueron loas para Padilla: así, se le despreciaba en el famoso libelo que el *Prete Jacopín*, seudónimo, al parecer, de Juan Fernández Velasco, escribió sobre las *Anotaciones* (1580) de Herrera, en el que se execraba a "Padilla y sus *Tesoros*" (véase Núñez Rivera 2008: 166). También le criticó Baltasar del Alcázar ("Padilla, ved qué gran mal"): véase Fanconi (1995: 131-132).

[6] Pero el nombre de Padilla resuena periódicamente. Es significativa la nómina que inserta Luis José Velázquez, en sus *Orígenes de la poesía castellana* (1754): "Los primeros que por este tiempo introduxeron en España la buena poesía, fueron Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, D. Diego de Mendoza, Gutierre de Cetina, y D. Luis de Haro, á quienes después siguieron Francisco Saa de Miranda , Pedro de Padilla, Gregorio Hernández de Velasco, y otros…" (p. 52 de la 2ª. ed., 1797). Y luego añade: "Pedro de Padilla (…) es uno de los mejores poetas de este siglo, principalmente si se atiende a las éclogas que compuso, que casi son tan buenas como las de Garcilaso" (*ed. cit.*, p. 54). El bibliógrafo Nicolás Böhl de Faber, en 1816, pedía al librero José Hidalgo el *Romancero* de Pedro de Padilla, publicado, según él, en Sevilla, 1588 (en realidad, Madrid, 1583): véase Wagner (1982: 215.

[7] Pero nos interesa resaltar aquí que a Pedro de Padilla lo conocía bien el gran Dámaso Alonso, y lo cita varias veces (1971: 228, 239-240, 241, 257, 286). Véase, sobre todo, Alonso (1971: 257): "En 1580 publica Pedro de Padilla sus indecisas coplas de *No sé qué*, que originan por parte de San Juan [de la Cruz] o en su ambiente un eco divinizado" (véase Rey Hazas 2010: 24-26: es importante el trabajo de este autor, pues aporta datos varios sobre la recepción de Padilla en las letras hispanas). Y creemos que también es de justicia señalar que José Simón Díaz en su magna *Bibliografía* (1994: XVI, 399-405) dedica un buen apartado a Padilla, aunque sea incompleto. Alberto Blecua (1968) ha sido sensible a los poetas áureos preteridos: "*clásicos olvidados*, cuya poesía llena los siglos de oro y sin cuya

miento y revalorización de la obra de Padilla, el trabajo de Pérez-Abadín, que comentaremos, supone un gran avance, no solo por el examen riguroso de la poesía del linarense, sino porque, a la par, nos muestra los componentes esenciales y estructuradores de la poesía bucólica, en cuanto género poético definido.

Pese a que la poesía eglógica, la *silvestris Musa*, se sitúa en el plano humilde de la *recusatio*, de la dicotomía horaciana entre los temas elevados y los modestos (véase Horacio, I, vi, 9), un sustrato profundo de técnica literaria y configuración retórica late bajo sus versos. El estudioso, al leer un determinado libro bucólico, no puede abstraerse de toda la tradición literaria. La *imitatio* se trasluce una y otra vez; la *contaminatio* dota de elegancia y flexibilidad las canciones pastoriles. Estudiarlas encierra, pues, grandes dificultades. No basta con trazar una paráfrasis, aunque sea bella y ordenada, de los textos analizados, sino que es preciso viajar, cuando menos y sobre todo, a Virgilio, a sus *Bucólicas*, y nada estorba releer sus otras dos magnas obras, las *Geórgicas* y la *Eneida*. El estudioso tendrá, además, delante de sus ojos, siempre, al citado Horacio, en particular sus *Carmina*, y no se olvidará de los elegíacos, de Propercio y Ovidio, esencialmente[8].

El filólogo español, ciertamente, puede ya saborear toda la tradición pastoril que la antigüedad nos ha transmitido. Contamos con buenas ediciones de las *Bucólicas* de Virgilio (véase la de Cristóbal, 1996); la magna obra de Fernández Galiano, recogida bajo el título de *Títiro y Melibeo*, aporta, traducido, todo el *corpus* de la producción eglógica antigua; los *Bucólicos griegos* se presentan en buena traducción y anotación, en la Biblioteca Clásica de la Editorial Gredos; el volumen titulado *Poesía bucólica latina* resulta particularmente útil, pues reúne todos los textos en la propia lengua original, con versión gallega al lado.

También el investigador dulcifica su arduo camino gracias a los beneméritos trabajos sobre la tradición bucólica en las letras hispanas (pensemos, solo a modo de ejemplo, en los de Vicente Cristóbal 1980, y Ruestes Sisó 1989, o en las buenas aportaciones editadas por López Bueno 2002 –la propia Pérez-Abadín ha dejado excelentes muestras de quehacer investigador en este campo, conforme enseguida anotaremos). Es un panorama estimulante, reflejo de la pujanza de la filología hispánica.

En esa aventura, complicada, de asedio a la obra pastoril de Padilla, ha entrado, decidida, Soledad Pérez-Abadín, y a fe que ha triunfado en la empresa. Cierto es que, si nos detenemos brevemente en el decurso investigador de la autora, notamos que la obra que recorren nuestros ojos se inserta en una *peregrinatio* de acercamiento lúcido a la poesía española de los Siglos de Oro, surcada por ella una y otra vez, y con brillantez. Podríamos decir, audazmente, que para la profesora Pérez-Abadín ha resultado fácil escribir el libro sobre Padilla, tal ha sido la preparación que la ha adiestrado en tan complejo menester. Su Tesis Doctoral versó ya sobre cuestiones importantes de la literatura áurea, sobre *La oda en la poesía española del siglo XVI*. Sin pretensiones de exhaustividad, anotamos ahora cómo ha dedicado afanes a estudiar bucólica de los siglos dorados: véanse sus estudios sobre Garcilaso (2011*a*[9]), Hernando de Acuña

---

existencia sería incomprensible parte de la obra de las grandes individualidades. Me refiero a los Padilla, Silvestre, Sánchez de Lima, Burguillos, Burgueño, Lomas Cantora1 y a otros muchos" (pp. 113-114).

[8] Y no puede orillar al gran maestro, que escribe en griego para más dificultad: Teócrito.

[9] Importante trabajo en el que se estudia la Égloga I de Garcilaso sin apelar a sustratos autobiográficos, en su pura autonomía literaria: la estructura del poema de Garcilaso deriva de la bucólica VIII de Virgilio.

(2011*b*), Francisco de la Torre (2004, 2008 y 2009*b*) y Quevedo (2007[10]), sin olvidar alguna incursión sobre la magia en la obra cervantina (2006). Su libro de 2004 (con el virgiliano título de *Resonare silvas*[11]) incluye valiosos capítulos sobre los sonetos bucólicos de Francisco de la Torre[12], la Égloga IV de Montemayor y la égloga *Amarilis* de Fernando de Herrera. Incluso nuestra autora ha roto el marco temporal de aquellos tiempos, para acercarse a Valle-Inclán (2009*a*), en gozosa muestra de cómo la tradición lejana ilumina facetas de escritores de un ayer más cercano.

Conoce, pues, muy bien la profesora Pérez-Abadín la poesía áurea y el particular camino bucólico; y no solo porque haya estudiado autores y textos varios, sino porque en cada uno de ellos ha tenido pretensión de exhaustividad, voluntad de enlazarlos en haz, dentro de la diacronía literaria.

Es conveniente que el lector, al abrir la obra de Pérez-Abadín (2012), que ahora reseñaremos someramente, despliegue también ante sus ojos la edición que de las *Églogas pastoriles* han publicado los beneméritos Labrador Herraiz y DiFranco (2010), incansables en la recuperación de textos áureos, editores de varias obras de Padilla, que yacían olvidadas e, incluso, inéditas (algunas citamos en nuestras referencias bibliográficas, pero la nómina de sus publicaciones es mayor). La edición y el comentario han de fluir en paralelo, en iluminación recíproca. Agradecemos a los editores el cuidado y mimo que han dedicado a la confección del texto y de la anotación. Es de justicia citar también al prologuista de la obra, Aurelio Valladares, a quien tanto deben los que se afanan en el esclarecimiento de la poesía de Padilla[13]. Permítasenos decir, con insistencia, que, una vez que los estudiosos disponen de copiosos textos del gran linarense, se hace preciso pasar a una fase de estudio detenido y atento de los versos. En esa línea, se encuadra el modélico trabajo de Pérez-Abadín[14].

---

[10] Este estudio de la profesora Pérez-Abadín aclara, incluso, aspectos de la bucólica VIII de Virgilio, modelo de los textos posteriores que siguen el género de la *pharmaceutria*, "discurso mágico en el que las palabras reconstruyen la gestualidad propia de un ritual, desarrollado mediante operaciones lustrales, crematorias y analógicas, con proyección amorosa…" (2007: 49).

[11] Bien escogido el título: por su hermosura, que nos lleva al ensueño órfico de comunión entre los seres; y porque la bucólica I de Virgilio es pórtico de un poemario particular y aun de toda la poesía pastoril europea.

[12] Al conjunto de los sonetos de Francisco de la Torre dedica nuestra autora todo un libro: véase Pérez-Abadín (1997).

[13] Para los aspectos biográficos y bibliográficos de Padilla, véase, precisamente, el buen trabajo de Valladares (2009: 776-785), al que ya nos hemos referido.

[14] Se hace necesaria, ciertamente, una labor de anotación de la poesía de Padilla. Pongamos un ejemplo mínimo y sencillo. En *Jardín espiritual* [1585], nº. 53, en una "Canción", leemos: "Esposa mía, ven, que ya es pasado / el erizado proceloso invierno…" (ed. de Labrador y DiFranco, vv. 27-29, p. 258). Obviamente, hay que reseñar que Padilla hace versión del *Cantar de los cantares*, como, por otra parte, así consta en unas "apostillas marginales", que recogen los editores (p. 439). Vid. *Canticum Canticorum*, 2, 10-11: "Surge, propera, amica mea, / columba mea, formosa mea, et veni. / Iam enim hiems transiit; imber abiit, et recessit". Estamos en las cercanías de 1585. Vale la pena recordar que poco más de veinte años antes (1561) fray Luis de León se lanzaba a traducir y comentar esa obra bíblica, lo que le produciría hondos sinsabores.

La obra que ahora reseñamos es, en efecto, de acuerdo con su título, el análisis de la "configuración de un libro bucólico". A nuestra autora le interesan, en particular, las *Églogas* de Pedro de Padilla, pero ella sabe muy bien que solo incardinándolas en la tradición literaria se las comprende cabalmente. Torna, pues, la autora, y con todo acierto, al método ya trazado en obras suyas anteriores, acaso con mayor minuciosidad aún. Todo su estudio se ofrece esmaltado de engarces con la tradición, con una preocupación honda de que el lector no concluya nunca que Padilla publica en 1582, año excelso para la poesía española[15], unos versos desprendidos de la labor creadora de otros poetas. El libro de Pérez-Abadín se preocupa hondamente de hallar en los poemas de Padilla su "tradición y originalidad" (Pedro Salinas). La filología no puede ser sino ciencia absorbente y apasionada. El filólogo de osados vuelos suele proponerse como meta el estudio exhaustivo de los varios aspectos de una obra literaria. A veces, no aspira a tanto, y se conforma con trazar unas calas, pero, insistimos, con frecuencia quiere ir más allá. El libro de Pérez-Abadín pertenece al grupo de los estudios orgánicos, de aquellos que regalan al lector toda la riqueza de la *officina* creadora del poeta. Es, pues, un libro necesaria y gozosamente erudito, y, además, de lectura transparente. Sin duda, la profesora Pérez-Abadín está preocupada, de manera loable, por la claridad: los esquemas abundan, y ese hondo anhelo por facilitar la intelección al lector configura la propia *dispositio* de la obra.

Detengámonos un tiempo en ella. El libro viene flanqueado por un prólogo de Juan Manuel Noguerol Gómez y por unos Índices de Anuchka Ramos Ruiz[16]. Es de justicia resaltar ambos apartados. El prólogo de Noguerol introduce al lector cabalmente en las cuestiones bibliográficas de Pedro de Padilla; no se presenta, en premura, como una simple *laudatio* de circunstancias, sino que es texto bien cohesionado, por su información, con la obra de la que se constituye en heraldo. Los índices de Anuchka Ramos Ruiz llevan de la mano al lector por el laberinto que, necesariamente, es toda obra de erudición[17]. Innecesario se hace resaltar su utilidad. ¡Cuán loable es la labor callada de quienes se dedican a estas fatigosas tareas! Por otra parte, estos Índices nos reafirman en la alta calidad de la obra de Pérez-Abadín; corroboran lo que se ha dicho sobre el estudio del vínculo de los versos de Padilla con toda la tradición literaria anterior. En ellos comprobamos cómo la autora ha escrito un *vademécum* para quien pretenda acercarse con rigor no solo a Padilla sino a cualquier autor bucólico. Detengámonos todavía en estos Índices: en el "Temático" encontramos, en gavilla, los más variados conceptos, y también nombres de personajes bucólicos, muy útiles para el estudioso (nombres sobre los que, en nuestro entender, Pérez-Abadín habría debido detenerse, para dar ligera cuenta de su histo-

[15] Es año excelso, pues en él, y en Sevilla, y en la imprenta de Andrea Pescioni, salen las *Églogas* de Padilla y *Algunas obras* del divino Herrera; pero los dos poetas son bien diferentes: Padilla mira a Garcilaso con veneración; también Herrera, pero para superarlo, decidido, en su artificio. Para la importancia de ese año, con más precisiones, vid. Blecua (1981: 85). Recordemos las observaciones citadas de Morón (2011).

[16] Una pregunta, con suave reproche: ¿por qué no poner el nombre de la autora de los Índices en la portada de la obra, como se hace con el editor, prologuista, etc.? En lo que al "Índice general" se refiere, nos parece demasiado genérico en lo tocante a los capítulos III y IV: podrían haberse recogido los subapartados que los vertebran, para comodidad del lector.

[17] Con todo: véase una errata: *musa gravias* (p. 502), que anotamos para una posible futura edición. Alguna otra ligera imperfección apuntaremos posteriormente.

ria onomástica, en la tradición literaria). Fijemos nuestra vista sólo en *recusationes* (p. 506[18]). Es fundamental este término para el estudioso de la lírica antigua (¿hasta qué momento histórico? Hasta el Romanticismo, desde luego, y por lo menos), pese a que Padilla, según indica nuestra investigadora, no utilice tal recurso retórico. Y ese y otros conceptos figuran en el libro de Pérez-Abadín, obra muy importante para el estudioso, pero que abre muy claras y hermosas perspectivas para el estudiante de Filología de los cursos superiores.

En lo que se refiere a la obra propiamente dicha, las páginas escritas por Pérez-Abadín, distinguimos en ella, en nuestra opinión, cuatro partes. La primera, preliminar, materializada por el capítulo inicial, estudia la recepción de la obra de Padilla en la posteridad. La larga parte segunda, que tiene el mismo número en la obra reseñada, corazón de la investigación, analiza con toda minuciosidad los más varios aspectos de la poesía bucólica de Padilla, de sus trece églogas. Es producción, como propia de aquel tiempo –lo resalta una y otra vez nuestra autora–, sabia de técnica, en la que la *imitatio* y *contaminatio* se esforzaban por deleitar a los lectores, gozosos de hallar en el cauce hispano el latido de versos virgilianos, horacianos y de otros autores, en mixtura elegante. Y toda esa complejidad la desbroza Pérez-Abadín. Fijémonos, a modo de ejemplo, en la égloga II (solo anotamos algún aspecto que nos interesa particularmente). Dos pastores, Liberio y Alcino (eco onomástico del que figura en Garcilaso, Égloga III: con Homero, al fondo) muestran divergencias sobre el amor: el primero se halla alegremente enamorado; el segundo cifra su dicha en la total libertad, ajena a la pasión amorosa. La égloga concluirá en versos amebeos, en octavas reales, en los que se contraponen los opuestos ideales. Pero, antes, cada pastor ha dejado, en cantos individuales, claros, sus respectivos puntos de vista. La *renuntiatio amoris* de Alcino –solo nos fijamos en ella- se expresa al arrimo de la famosa oda primera del libro I, v, de Horacio ("Quis multa gracilis te puer in rosa"). Alcino había viajado en la nave del amor –*navigium amoris*-, pero ha llegado a salvo hasta la playa, y en el templo de la Razón cuelga sus ropas (Horacio lo había hecho en el templo de Neptuno, "potente… / maris deo", vv. 15-16)[19]. Y pregunta importante: ¿Horacio, en un poema bucólico? Pues sí: el venusino se adapta a los más varios textos, cantado y reelaborado en Europa una y otra vez, a lo largo de los siglos (véase el propio trabajo de Pérez-Abadín 2011*c*). El lector que se deleite con Padilla, si se deja acompañar de nuestra autora, contemplará, despacio, múltiples nexos de la tradición literaria, y su placer se avivará extraordinariamente.

La tercera parte, en nuestro entender, es decir, los capítulos III y IV, podría resumirse con el rótulo de "lo bucólico en Pedro de Padilla"; es una sección que entendemos como un panorama de síntesis, de visión de conjunto de los poemas, tras los minuciosos análisis de la segunda; en ella, Pérez-Abadín enlaza, aún con mayor énfasis, si cabe, los versos de nuestro poeta con la tradición bucólica. Se fija de manera particular en el "pórtico" y en la "cláusula" de las églogas de Padilla, bien consciente de la importancia estructural que ambos quicios alcanzan en la configuración de un poema bucólico, de cualquier poema bucólico inserto en la tradición literaria. Pero preciso es decir que quien desee leer o releer o consultar la obra de Pérez-Abadín no habrá de limitarse a poner sus ojos solo en el cuerpo del texto. Que no descuide las

[18] Todavía sigue siendo válido el trabajo lejano de Fontán (1964).

[19] El texto horaciano resuena en Garcilaso, soneto VII: es muy esclarecedor el trabajo de Merino Jerez (2005). Para el eco de esta oda horaciana en las letras hispanas, véase Ramajo Caño (2001: 510-515).

notas a pie de página, en las que hallará anotaciones primorosas. Véanse solo un par de ejemplos, pertenecientes justamente a este capítulo III. En la página 284, nota 3, gozará el estudioso de un inventario espléndido de elementos constitutivos del *locus amoenus* en textos varios de la poesía hispana del XVI. En la 285, nota 4, Pérez-Abadín anota con toda riqueza la presencia de la Aurora, como constituyente de la *descriptio* del amanecer, en obras diversas, con Homero como adalid supremo. Echamos de menos en esta nota, a modo de complemento, permítasenos esta ínfima apostilla, la referencia a la gran Mª. Rosa Lida de Malkiel y a su artículo titulado "El amanecer mitológico en la poesía narrativa española" (1946)[20]. Aprovechamos la ocasión, movidos del recuerdo bibliográfico, para hacerle un modestísimo homenaje, poco tiempo después de cumplirse los cincuenta años de su muerte (1962).

Y, al hablar de las notas del libro reseñado, nos desasosiega la pregunta de si parte de la riqueza presente en ese pie de página no habría podido subir al cuerpo del texto. Que la autora nos perdone esta impertinente pregunta; pero acaso el lector gozaría más directamente, más súbitamente, de esa erudición, con la *dispositio* que sugerimos. Al menos, entendemos que sería conveniente que los grandes modelos figuraran en el texto propiamente dicho, pensemos en Virgilio, Horacio, Ovidio, Garcilaso o Sannazaro.

En el capítulo IV, "Un libro antinovelesco", Pérez-Abadín estudia aspectos claves en la configuración de una obra bucólica: no descuida la métrica, que analiza con minuciosidad, pp. 391-394, tras haber dejado otros apuntes dispersos por el libro (vale la pena señalar la polimetría de estas églogas: late, en nuestra opinión, la versatilidad métrica de la égloga II de Garcilaso –acaso no habría que olvidar tampoco la riqueza estrófica presente en la *Diana* de Montemayor[21]-; en cuanto al endecasílabo suelto que sirve, esencialmente, como soporte de la narración, cabe recordar que es utilizado en la tradición del XVI por algunos autores para traducir el hexámetro clásico. Véase, sobre todo, la *Eneida*, 1555, traducida por Gregorio Hernández de Velasco, en endecasílabos sueltos o blancos, en las partes narrativas, y en octavas reales en el discurso de los personajes[22]). Se fija Pérez-Abadín en los varios núcleos temáticos, como la naturaleza, el amor, la mitología, o en las reflexiones metapoéticas. Y precisa la estructura del libro de Padilla (particularmente, pp. 394-406): las *Églogas* , que son "uno de los escasos libros bucólicos en verso de la poesía española del siglo XVI" (Pérez-Abadín, p. 383), presentan, a decir de nuestra autora, una "antología poética reunida bajo un tenue pretexto argumental" (p. 384)[23], con los amores de Silvano, églogas IV-XII, como historia central, preludiadas por las tres primeras, en las que se tratan cuestio-

[20] Pero Pérez-Abadín sí cita tal trabajo de Lida, en la p. 294, nota 20, al hablar del amanecer en la égloga V. Dos apostillas: en la p. 485, en la Bibliografía, se pone *1939* como el año del trabajo de Lida: en realidad, es 1946 (véanse nuestras Referencias bibliográficas); en el "Índice onomástico" se recoge a Lida de Malkiel solo en la p. 485; pero también figura, según he dicho, en la p. 294.

[21] Véase Blecua (1981: 84).

[22] Para los endecasílabos sueltos, véase la óptima nota de Pérez-Abadín (2012: 40, nota 1). Fernando de Herrera incluirá traducciones de clásicos latinos en sus *Anotaciones* a la poesía de Garcilaso (1580): véase Ramajo Caño (2011: 60-61), para las traducciones herrerianas de fragmentos de las bucólicas virgilianas.

[23] Esta obra de Padilla es una "égloga de églogas más o menos orgánicamente ensambladas" (Estévez 2002: 310).

nes sobre el amor, y cerrada por la decimotercera, que se constituye en epílogo: en ella dos pastores muestran su desengaño con respecto a la vida de la corte y de la milicia, con ecos claros de fray Luis de León, que Pérez-Abadín anota bien –fray Luis se nos presenta, en 1582, como un clásico en vida–[24]. Tras los versos, viene, como complemento, un *prosímetro*, que aclara una alegoría presente en la égloga, alegoría con la que se describía metafóricamente la borrascosa vida de la corte (con la imagen de una penosa navegación se compara, en efecto, el ajetreo de los cortesanos).

La cuarta parte de la obra de Pérez-Abadín la podríamos titular como "Anexos". En ella, figura un capítulo V, "Esquemas", en los que la autora disecciona las églogas, para facilitar al lector la mirada estructuradora sobre cada una de ellas. Este capítulo responde a ese afán de exhaustividad y de claridad antes anotado. Merece la pena destacar que en él introduce un apartado, en el que analiza la "adjetivación" en las *Églogas*. Habría que estudiar con más pormenor la lengua de la poesía bucólica española. Es loable, pues, este capitulito de la profesora Pérez-Abadín, tanto más cuanto que el adjetivo es pieza morfosintáctica esencial en la lengua eglógica. Quizá hubiera sido conveniente el examen demorado de otros elementos de la *elocutio*, reunidos en un apartado especial, y analizados con mirada diacrónica, es decir, con la observación de las estructuras latentes, en los versos de Padilla, de la literatura latina (nos referimos al estudio de la bimembración, del quiasmo, de la aliteración, etc., etc.). Nos parece, en efecto, que Fernando de Herrera acierta al decir que "toda la ecelencia de la poesía [consiste] en el ornato de la elocución…" (*Anotaciones*, p. 561)[25].

Dentro de esta sección de "Anexos", en nuestra terminología, situamos el útil capítulo VI, "Repertorio de Églogas", en el que el lector, en rápida mirada, accede a toda la tradición bucólica: la griega, la latina, la italiana, la portuguesa[26] y la española[27] (anotamos aquí que, aunque comprendemos que es imposible dar toda la bibliografía perteneciente a cada autor y a cada obra, con todo, al menos, en lo que se refiere a Fernando de Herrera, pp. 347-349, echamos de menos el importante libro de Ruestes Sisó 1989). La bibliografía, amplia y rica, cierra esta buena obra filológica. Hay que insistir, tenemos en nuestra mesa un *vademécum* de la poesía bucólica española.

Los poetas se afanan por separar "las voces de los ecos", y por escuchar, entre ellas, solo la propia. "Usted ha llegado a su estilo, digo al estilo a que usted quiso llegar": es el elogio de Juan Ramón a Borges, en carta de 12 de noviembre de 1949. También los filólogos buscan su voz, aunque de forma más callada[28]. En estos tiempos

[24]Para la estructura de las *Églogas*, véase ya Fanconi (1995: 141).

[25] Nos parece que la obra de Dámaso Alonso, afanada en el estudio de la *elocutio* en la poesía española, debe tener continuación.

[26] A propósito de la relación entre la poesía española y portuguesa de los Siglos de Oro, es importante Pérez-Abadín (2011*d*).

[27] Es muy loable en las investigaciones de Pérez-Abadín el no ceñirse al marco de la literatura española y establecer constantes paralelismos con letras hermanas. Ello, por otra parte, es lógico, cuando se estudia la *imitatio* de la tradición grecolatina, que cubre y fecunda las letras europeas. Véase, a este propósito, Pérez-Abadín (2011*c*), en que estudia no solo a Medrano, como heredero de Horacio, IV, i, sino a Ronsard y Ben Johnson.

[28] Conviene que los filólogos estudien a los filólogos, y también su *elocutio*. Hemos hablado de Mª. Rosa Lida: véase la hermosa semblanza de Francisco Rico (2010). Y vid. Iglesias Feijoo (2012) sobre el propio Rico: habla de "su estilo preciso y certero (¿por qué no se suele decir que Rico es una de las mejores plumas que cortan castellano?)".

recios consuela el que haya personas en nuestras universidades que laboran en el machadiano yunque de la investigación[29]. Consuela redescubrir, en las páginas de Pérez-Abadín, las galas esenciales de la filología: erudición, inteligencia y sensibilidad, que le permiten percibir el latido de Virgilio y de Padilla. Bienvenido sea este acercamiento hondo a la "configuración de un libro bucólico", pues la poesía pastoril guarda toda su misteriosa eficacia. Las *Bucólicas*, su modelo máximo, sumergen a los lectores[30], en el ritmo órfico del universo, en la consonancia de alma y naturaleza, de mundo abreviado y de macrocosmos, en la gloria y en el dolor:

…etiam lauri, etiam fleuere myricae.

ANTONIO RAMAJO CAÑO
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALDANA, Francisco de. *Poesías castellanas completas*. Ed. de José Lara Garrido. Madrid. Cátedra. 1985.

ALONSO, Dámaso. (1971) *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. 5ª. ed. Madrid. Gredos.

BLECUA, Alberto. (1968) "Algunas notas curiosas acerca de la transmisión poética española en el siglo XVI". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. 32. 113-138.

BLECUA, Alberto. (1981) "El entorno poético de fray Luis". *Academia Literaria Renacentista. I: Fray Luis de León*. Salamanca. Universidad. 77-99.

Bucólicos griegos. Trad. de Manuel García Teijeiro y Mª. Teresa Molinos Tejada (Biblioteca Clásica, 95). Madrid. Gredos, 1986.

CARVALLO, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo* [1602]. A. Porqueras Mayo (Ed.). Kassel. Reichenberg. 1997.

CRISTÓBAL, Vicente. (1980) *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*. Tesis Doctoral. Madrid. Universidad Complutense.

CRISTÓBAL. (1996): véase Virgilio.

ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel. (2002) "Los ciclos eglógicos de Eugenio de Salazar, Pedro de Padilla y Francisco de la Torre". Véase LÓPEZ BUENO (2002: 295-324).

FERNÁNDEZ GALIANO. (1984): véase *Títiro y Melibeo*.

FANCONI, Paloma. (1995) "La narratividad en las Églogas pastoriles de Pedro de Padilla". *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. 13. 131-141.

[29] Menéndez Pelayo, cuyo glorioso nombre ilumina el título del *Boletín* que cobija la presente reseña, soñaba con un futuro universitario cimentado en el trabajo silencioso de las bibliotecas. Al hablar de la generación anterior a la suya, dice que "se formó en los cafés…"; la siguiente, piensa, ha de formarse "en las bibliotecas" (en 1876: véase Pedro Laín Entralgo, *Españoles de tres generaciones*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1998, p. 30).

[30] "Si me obligaran a elegir un poeta, elegiría a Virgilio (...): por su gran amor a la naturaleza" (Antonio Machado, *Los complementarios*).

FONTÁN, Antonio. (1964) *"Tenuis… Musa?* La teoría de los *characteres* en la poesía augústea". *Emerita*. XXXII. 193-208.

FUCILLA, Joseph G. (1955) "Le dernier poème de Pedro de Padilla". *Bulletin Hispanique*. 57. 133-135.

HERRERA, Fernando. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Inoria Pepe y José Mª. Reyes (Eds.). Madrid. Cátedra. 2001.

IGLESIAS FEIJOO, Luis. (2012) "El *Lazarillo* de nuevo". *El País*, 17-3-2012 (www.cultura.elpais.com).

LABRADOR HERRAIZ Y DIFRANCO: véase PADILLA, PEDRO DE.

LARA GARRIDO. (1985): véase ALDANA, FRANCISCO DE.

LIDA DE MALKIEL, Mª. Rosa. (1946) "El amanecer mitológico en la poesía narrativa española". *Revista de Filología Hispánica*. VIII. 77-110. Reprod. con "agregados inéditos de la autora" en *La tradición clásica en España*. Barcelona. Ariel. 1975. 121-164.

LÓPEZ BUENO, Begoña (Ed.). (2002) *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*. Grupo P.A.S.O. Sevilla. Universidad.

MERINO JEREZ, Luis. (2005) "En torno al soneto VII de Garcilaso, sus fuentes (Horacio, *Carm*. I, 5, y J. B. Tasso) y sus comentaristas (El Brocense y Fernando de Herrera)". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*. 25. 101-122.

MORÓN. (2011): véase PADILLA, Pedro de.

MUÑOZ IGLESIAS, Salvador. (1989) *Lo religioso en el "Quijote"*. Toledo. Seminario Conciliar.

NÚÑEZ RIVERA, Valentín. (2008) "1582 (Poesía, imprenta y canon)". *El canon poético en el siglo XVI*. Begoña López Bueno (Dir.). Sevilla. Grupo PASO. 141-175.

PADILLA, Pedro de. *Thesoro de varias poesías* [1580]. Prólogo de Aurelio Valladares. Edición de José J. Labrador Herraiz, Ralph A. Difranco. México. Frente de Afirmación Hispanista. A. C. 2008.

PADILLA, Pedro de. *Églogas pastoriles y juntamente con ellas algunos sonetos del mismo autor* [1582]. Ed. de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco. Prólogo de Aurelio Valladares. México. Frente de Afirmación Hispanista. A. C. 2010.

PADILLA, Pedro de. *Romancero* [1583]. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco (Eds.). México. Frente de Afirmación Hispanista. A. C. 2010.

PADILLA, Pedro de. *Jardín espiritual* [1585] *y Grandezas y excelencias de la Virgen Nuestra Señora* [1587]. Prólogo de Aurelio Valladares. Ed. de José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco. México. Frente de Afirmación Hispanista. A. C. 2011.

PADILLA, Pedro de. *Monarquía de Cristo : nuevamente sacada a luz en lengua castellana* [1590: es trad. del italiano, de *Monarchia del nostro signor Giesu Cristo*, 1545, del P. Giovanni Antonio Pantera]. Estudio de Ciriaco Morón Arroyo. Ed.facsímil de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco. México. Frente de Afirmación Hispanista. 2011.

PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad. (1995) *La oda en la poesía española del siglo XVI*. Santiago de Compostela. Universidade.

PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad. (1997) *Los sonetos de Francisco de la Torre*. Manchester. University.

PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad. (2004) *"Resonare silvas". La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*. Santiago de Compostela. Universidad.

PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad. (2006) "La *Arcadia* y otros modelos literarios del *Coloquio de los perros* de Cervantes: apuntes sobre magia". *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 54. 57-102.

PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad. (2007) *La "Farmaceutria" de Quevedo. Estudio del género e interpretación*. Málaga. Universidad.

PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad. (2008) "El canto de Proteo en la Égloga V de Francisco de la Torre". *La fractura historiográfica, las investigaciones de la Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*. Javier San José Lera, Francisco Javier Burgillo López, Laura Mier Pérez (Coords.). Salamanca. Semyr. 723-734.

PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad. (2009*a*) *Aromas de leyenda de Valle-Inclán. Paisaje, mito, representación bucólica*. New York. Peter Lang (Incluye edición de *Aromas de leyenda*).

PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad. (2009*b*) "La *Bucólica del Tajo* de Francisco de la Torre como poema pastoril: Visión de conjunto". *Criticón*. 105 (*Poesía del siglo XVI*). 85-116.

PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad. (2011*a*) "Diálogo, *responsio*, imitación: claves estructurales de la égloga I de Garcilaso". *Lectura y signo: revista de literatura*. 6. 31-62.

PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad. (2011*b*) "El modelo dramático pastoril en la égloga de Hernando de Acuña". *"Huir procuro del encarecimiento": la poesía de Hernando de Acuña*. Gregorio Cabello Porras y Soledad Pérez-Abadín Barro (Coords.). Santiago de Compostela. Universidade. 189-244.

PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad. (2011*c*) "Comentarios a la ode XII de Medrano. Anotaciones en torno al horacianismo europeo". *Crítica Hispánica*. XXXIII. 151-204.

PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad. (2011*d*) "Tareas pendientes: la poesía hispano-lusa de los siglos XVI y XVII". *Edad de Oro*. XXX. 257-296.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. (1982) "Sobre la génesis literaria de *La elección de los alcaldes de Daganzo*". *Anuario de estudios filológicos*. 5. 137-144.

PIASTRA, Clelia Maria (1994) *La poesia mariologica dell' umanesimo latino. Repertorio e incipitario*. Spoleto. Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.

Poesía bucólica latina. Ed. bilingüe latín-gallego. Trad. de Fernando González Muñoz. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia. 1993.

PORQUERAS (1997): véase CARVALLO, Luis Alfonso de.

RAMAJO CAÑO, Antonio. (2001) "La execración de la navegación, el *navigium amoris* y el *propempticón* en la lírica áurea". *Boletín de la Real Academia Española*. 81. 507-528.

RAMAJO CAÑO. (2011): véase VIRGILIO.

REY HAZAS, Antonio. (2010) "Introducción al *Romancero* de Padilla". Véase: PADILLA, Pedro, *Romancero*, 15-95.

RICO, Francisco. (2010) "María Rosa Lida o las luces de la filología". *El País*, 7-11-2010 (www.elpais.com).

RUESTES SISÓ, Mª. Teresa. (1989) *Las églogas de Fernando de Herrera. Fuentes y temas*. Barcelona. PPU.

SIMÓN DÍAZ, José. (1994) *Bibliografía de la literatura hispánica*. Madrid. C.S.I.C., vol. XVI.

Títiro y Melibeo. La poesía pastoril grecolatina. Ed. de Manuel Fernández Galiano. Madrid, Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 1984.

TORO VALENZUELA, Bernardo. (2000) "La variedad epistolar en Pedro de Padilla". *La epístola*. Begoña López Bueno (Coord.). Grupo P.A.S.O. Sevilla, Universidad. 221-232.

VALLADARES REGUERO, Aurelio. (2009) "Pedro de Padilla". *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*. Pablo Jauralde Pou (Dir.). Madrid, Castalia. 776-785.

VALLADARES REGUERO, Aurelio. (2010) *Pedro de Padilla: una singular aportación giennense a la poesía española del siglo XVI*. Jaén, Universidad.

VALLADARES REGUERO, Aurelio. (2011) "La revalorización crítica del poeta linarense Pedro de Padilla". *Siete esquinas*. 2. 67-84.

VELÁZQUEZ, Luis José. *Orígenes de la poesía castellana* [1754]. 2ª. ed. Málaga. Herederos de D- Francisco Martínez de Aguilar. 1797.

VIRGILIO, *Bucólicas*. Ed. bilingüe de Vicente Cristóbal. Madrid, Cátedra, 1996.

VIRGILIO, *Bucólicas. Traducción de fray Luis de León*. Antonio Ramajo Caño (Ed.). Clásicos Castalia. 310. Madrid. Castalia. 2011.

WAGNER, Klaus. (1982) "Preocupaciones bibliográficas de Juan Nicolás Böhl de Faber (A propósito de dos cartas desconocidas del literato alemán)". *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*. 1. 209-218.

Anxo Abuín González. *El teatro en el cine. Estudio de una relación intermedial.* Madrid. Ediciones Cátedra (colección Signo e Imagen). 2013. 196 páginas.

Las relaciones del cine con el teatro han sido constantes desde el nacimiento del nuevo medio, que comenzó nutriéndose del modelo escénico, como referente más cercano, para superarlo tempranamente y entablar luego con él un diálogo más profundo que, en muchos casos, acabaría repercutiendo en una inversión de la influencia y convirtiendo al escenario en deudor de las propuestas procedentes de la pantalla.

El profesor Anxo Abuín es un conocedor experto de las relaciones entre ambos medios, a las que ha dedicado una serie de trabajos esclarecedores mediante los que ha profundizado en la complejidad de las mismas y ha puesto en evidencia las determinaciones contextuales de todo tipo que permiten comprender su desarrollo a lo largo del devenir histórico del cinematógrafo. Algunos de tales trabajos se recogen en este volumen junto a otros inéditos hasta el momento; el conjunto constituye un sólido corpus donde se aúnan las reflexiones teóricas con el análisis minucioso de numerosos ejemplos concretos y que está llamado a convertirse en una referencia ineludible para todos los estudiosos del séptimo arte.

Pese a la heterogeneidad de los trabajos incluidos en el volumen, éste dista mucho de constituir una recopilación arbitraria como a menudo sucede en este tipo de publicaciones. Al contrario, su contenido se nos presenta rigurosamente articulado tanto por la ordenación a que han sido sometidos los trabajos que lo integran y la innegable interconexión existente entre ellos como por la reescritura uniformadora a que el autor ha sometido a los publicados con anterioridad para subrayar dicha interconexión y dotar al conjunto de una compacta unidad. Las siguientes frases que incluye en su introducción y mediante las que se comentan sus objetivos, ponen de manifiesto la coherencia que preside el libro:

> El autor, dramaturgo o cineasta, juega con diferentes modos de expresión, en una enriquecedora transferencia de las reglas estructurales de un medio a otro, de forma que en el interior de una "imitación" es la forma, otra forma, la cosa reproducida o imitada. Creo que esta idea, que sirve de sustento a todo el volumen, está desde siempre detrás de la pulsión que lleva al cine a ampararse en el teatro (…). Quizás toda esta reflexión se justifique también en una constatación: es imposible abordar las artes y los *media* como "mónadas" aisladas entre sí. El cine es y será un medio de clara vocación absortiva, *inter-* y *re-medial*, un medio que es capaz de emplear para sus propios fines los repertorios, temas y formas procedentes de las otras artes y medios (pp. 8-9).

El resultado es una completa panorámica en la que a modo de "estado de la cuestión" se ofrece al lector una reflexión en profundidad sobre los problemas más relevantes que se plantean a la hora de abordar los paralelismos e interinfluencias entre ambos medios. Intentaré resumir en la medida de lo posible las líneas principales por donde discurre el pensamiento de Abuín a lo largo de los 6 capítulos que componen el libro (tarea difícil por la densidad de las reflexiones que albergan) con el objetivo de incitar a los lectores a sumergirse de inmediato en su lectura, de de la que, sin duda, saldrán enriquecidos.

El primer capítulo titulado "El teatro en el cine. Ensayo de tipología" se extiende con exhaustividad sobre el diálogo que desde los orígenes del cine ha existido entre éste y el teatro y que se manifiesta a veces "de maneras tan intensas como paradójicas"; se

revisa, así, el brechtianismo en la pantalla, las modalidades del teatro filmado o la obra de directores como Bergman, Rivette, Cassavetes o Scorsese en donde la teatralidad, aunque desde tratamientos muy distintos, adquiere una importancia primordial. Se detiene de modo especial en la reflexiones de Deleuze, para quien el paso de la *imagen-acción* a la *imagen-movimiento* está determinado por la primacía del *gestus* (en el sentido brechtiano) en la medida en que el camino iniciado por muchos cineastas contemporáneos pasa por la disolución de la intriga para subrayar la presencia física de los personajes. Ello le lleva a hablar de cine performativo en el que la acción deja paso a "situaciones 'dispersivas', relaciones deliberadamente débiles entre los personajes, la forma-vagabundeo o al uso conciente de clichés". Manifestación evidente de la teatralidad cinematográfica son los casos de "teatro enmarcado" en los que la pieza escénica "se diegetiza" integrándose dentro de la acción-marco; a este propósito distingue el autor entre las diversas posibilidades de encuadramiento según el grado de implicación entre la acción marco y la acción enmarcada. El capítulo se cierra con sendos apartado dedicados a la "teatralidad expandida" (donde se analiza el debilitamiento de la frontera entre realidad y espectáculo en filmes de directores como Renoir, Fellini, Kubrick, Greenaway o Coppola entre otros) y a la "palabra-teatro" (dedicado a aquellos filmes en donde el diálogo adquiere una relevancia ineludible y que ejemplifica con el caso de Dreyer).

El segundo capítulo titulado "Filmicidad y teatralidad: del formalismo ruso a los orígenes del cine" lleva a cabo un recorrido histórico por las diversas etapas de las relaciones entre los dos medios. Comienza refiriéndose a la "desmedida voracidad intertextual" que, en su afán de nutrirse de los productos de cualquier manifestación cultural, caracteriza al cine primitivo; continua con la descripción del proceso que desemboca en la consolidación del MRI en el que se impone la narración, aunque conviviendo con la función mostrativa, definitoria del teatro; no obstante, a diferencia de éste, el espacio se presenta en el cine de manera fragmentaria exigiendo la colaboración activa del espectador para dotarlo de sentido. Se refiere más adelante al nuevo tratamiento de la teatralidad en la pantalla que se deriva la incorporación del plano secuencia y al proceso paralelo de "reteatralización" que inicia el arte escénico ante la imposibilidad de competir con el naturalismo del cine. La descripción de la interrelación continua entre ambos medios va acompañada de las reflexiones que las consecuencias derivadas de la misma suscitan en los teóricos coetáneos: los formalistas rusos, Walter Bejamin, André Bazin, Christian Metz, Edgar Morin, Susan Sontag y un largo etcétera.

El capítulo tercero, "El *filme de teatro*: arte frente a industria o *totus mundus agit histrionem*", se centra específicamente en lo que denomina con palabras de Dominique Blüher el "filme sobre la institución-teatro" y que define como "aquel que tiene como tema el proceso que lleva a una puesta en escena y como protagonistas a todos los agentes que participan en ella". A partir de ahí, establece una clasificación de ese tipo de filmes que articulaba en torno a cuatro categorías diferentes: Los que miran a la escena para reflexionar, a través de una perspectiva metacinematográfica, sobre la propia naturaleza artística del cine; aquellos en los que el arte teatral sirve de contrapunto del arte cinematográfico, evidenciando los condicionamientos que dificultan a éste su expresión en libertad, con lo que el teatro se presenta, así, como el arte auténtico, entendido como manifestación individual de rebeldía; el tercer tipo lo constituyen los filmes que a utilizan el teatro como desencadenante de una reflexión filosófica que parte del tópico del *theatrum mundi* y presenta la vida como una ficción, la cual es, a su vez, un escenario; finalmente, se refiere a aquellos otros en los que la inserción de una pieza de teatro actúa como desencadenante para la creación de diversos niveles narrativos y, en consecuencia,

para descubrir los mecanismos productores de la ficción. Estas cuatro categorías son etiquetadas respectivamente como *desdoblamiento*, *contrapunto*, *reflexión filosófica* y *confluencia metaficcional*. Analiza cada una de ellas aportando varios ejemplos, aunque a la que dedica mayor atención es la de contrapunto que subdivide en varios apartados según el filme se base en el proceso de producción de la obra dramática, en los ensayos, en las vicisitudes de la vida de los actores, en el genio del comediante y su capacidad para encarnar una verdad colectiva o en la concepción del teatro como compromiso.

Frente a los planteamientos generalistas y de índole teórica de estos tres primeros capítulos, los restantes se centran en el análisis de casos concretos, aunque siempre con una considerable dimensión reflexiva, dado que tanto en el planteamiento de sus hipótesis como en el comentario de sus conclusiones el autor despliega su sólido bagaje teórico. El capítulo 4, "Don't talk; just do it: la palabra frente a la imagen o el monólogo como problema (el caso de las adaptaciones shakespearianas)", se centra en el análisis de las diversas soluciones desde las que se ha abordado el trasvase a la pantalla de los textos del dramaturgo inglés; revisando las versiones de obras como *Henry V*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello*, *Richard III* y *The Tempest*, expone los procesos de naturalización a que han sido sometidos los monólogos incluidos en ellas y describe las estrategias cinematográficas puestas en juego para abolir las condiciones de la enunciación teatral y "desteatralizar" el producto final. El capítulo 5, cuyo título es "*Bamblet*: Shakespeare y Disney se van a África, o casi…" desarrolla un exhaustivo análisis de la película *El Rey León* que le sirve para evidenciar el proceso de degradación y de vulgarización a que son sometidos los productos de alta cultura en las versiones realizadas por la factoría Disney, las cuales, además, se constituyen en vehículo adoctrinador al servicio de una ideología de signo claramente reaccionario. En el caso analizado, *Hamlet* (acompañado de otras muchas referencias intertextuales) actúa como hipotexto de una historia mediante la que se trata de "interiorizar desde la infancia unos presupuestos ideológicos muy marcados, una determinadas formas de pensar o de vivir, con el único fin de que la realidad quede reafirmada tal y como es". El sexto y último capítulo está dedicado a la importante presencia que los elementos teatrales desempeñan en la filmografía de Almodóvar. Bajo el título "Almodramas, o lo tuyo es puro teatro: el teatro en el cine de Pedro Almodóvar" revisa los ecos de los diversos géneros y modelos artísticos que, "en una especie de eclosión festiva e intermedial" se perciben en las películas del director manchego: el cine, el oficio de escritor o guionista, la televisión y las pantallas de todo tipo, la música y la publicidad. Comenta en primer lugar su concepción peculiar de lo melodramático alimentada por elementos de las estéticas *kitsch* y *camp*, para proseguir con un análisis de la condición performativa de ese cine en el que "el juego de identidades y estrategias no excluyen la presencia de la máscara y la ocultación lúdica del yo"; y se cierra con una revisión de *Todo sobre mi madre*, como modelo acabado de "filme de teatro" o "filme sobre la institución teatro" en la medida en que su trama gira en torno al proceso de una puesta en escena y diegetiza el dispositivo teatral.

El volumen incluye una extensa bibliografía que abarca 21 páginas y donde se recogen más de 500 referencias. Este dato por sí solo, permite hacerse cargo del bagaje teórico con el que ha operado el autor y explica el rigor con que escribe sus páginas y la solidez de los análisis que desarrolla. Ello, sin embargo, no resta amenidad al libro, por la profusión de los ejemplos citados y la pasión con que aborda un tema tan complejo.

José Antonio Pérez Bowie
Universidad de Salamanca

Mateo Alemán. *Guzmán de Alfarache*. Edición, estudio y notas de Luis Gómez Canseco. Madrid. Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, vol. 42. 2012. 1688 páginas.

Este volumen ofrece un magnífico trabajo sobre una obra fundamental de la literatura española de la Edad de Oro, de la que Luis Gómez Canseco ha llevado a cabo una edición pulcra, bien anotada, y con un documentado estudio, que le ha llevado bastantes años de trabajo. Lo merecía la colección "Biblioteca Clásica de la Real Academia Española" patrocinada por la Obra Social "La Caixa" en que aparece. Se siguen en esta edición las pautas ya marcadas por su director, Francisco Rico, para la "Biblioteca Clásica" publicada en Barcelona por editorial Crítica, a la que aquella continúa e incluso repite alguno de sus títulos muy levemente remozado. No es el caso del *Guzmán*. Ciertamente las normas que dan uniformidad y estilo a la colección constriñen al editor a seguir su camino dando determinados pasos y, por tanto, algunas de sus virtudes o defectos dependerán de tal estructura formal; por ejemplo, la limpieza con que se ofrece el texto al poner a pie de página solo las notas indispensables que ayudan al lector a entenderlo.

El estudio comienza con la biografía de Mateo Alemán: "Las justas ocupaciones de su vida: el contador Alemán", porque, como dice Gómez Canseco, "resulta evidente que la vivencia personal del autor terminó por alimentar a su personaje", p. 782 (pero está aún muy alejado del caso de Espinel y su Marcos de Obregón, cuyas acciones a menudo se funden en la novela). El análisis del libro empieza con "Un pícaro de libro"; y la enumeración de los "simples literarios" que mezcló Alemán para lograr su novela maestra se inician, como debe ser, con *La Celestina*; aunque no habla de los mozos de muchos amos que en ella aparecen (Sempronio y Pármeno), que le hubiera permitido enlazar más adecuadamente al *Pícaro* con ese modelo literario del relato autobiográfico que es el *Lazarillo*, cuyo protagonista no es un pícaro, sino un mozo de muchos amos. Muy bien citado está, como uno de los modelos literarios posibles –y probable–, el *Asno de oro* de Apuleyo; luego Gómez Canseco cita una serie de obras narradas en primera persona y acaba mencionando la *Vida* de Jerónimo de Pasamonte, que pudiera llevar a la duda a quien no sea especialista de que podría tratarse de una fuente, lo cual sería imposible, pues el bachiller Domingo Machado, que copió el único códice de la *Vida* de Pasamonte, fecha el final de su trabajo el 14 de noviembre de 1604 en Nápoles (y Pasamonte puso la del 20 de diciembre de 1603 como fin de su relato)

En los "territorios por explorar", que siguen, subraya muy bien la "complejidad del protagonista", y podría haber añadido además la existencia del retrato del pícaro, porque sabemos cómo era físicamente Guzmán, un dato importante para el análisis del arte novelesco. Gómez Canseco afirma con razón que "Mateo Alemán había concebido un nuevo género: la narrativa picaresca", pues, como el propio estudioso indicará poco después, va a nacer del *Guzmán de Alfarache* una larga estirpe de pícaros: "Todos alabaron, censuraron y, sobre todo, imitaron la pócima de Alemán con la intención transparente de aprovechar la veta. Luján de Sayavedra fue el primero, pero le seguirían el *Buscón* […], el *Libro de entretenimiento de la pícara Justina…",* p. 865; aunque tendría que haber cambiado el orden de sus seguidores, porque el *Buscón* tiene huellas de lectura de *La pícara Justina* y es, por tanto, posterior. Detalle de nuevo sin importancia, porque lo esencial es lo destacado: que el género de la novela picaresca nace con el *Guzmán de Alfarache*, y que todos sus seguidores aparecen en el siglo XVII.

La obra es tan compleja, y así lo señala Gómez Canseco, que lidiar con ella, anotarla, prologarla, estudiarla, ofrecer una rigurosa síntesis de todo lo dicho hasta aho-

ra sobre este profundo e inmenso relato es tarea que exige una dedicación y un empeño de años. Son muchos los estímulos que cualquier lector encuentra en su análisis, como anuncian sus epígrafes: "Una cuestión de género", "Guzmán y su circunstancia"; y ya adentrándose en "La armazón narrativa", habla de "la disposición del libro", "los episodios intercalados", "Guzmán "en dos", "¿Pero es que hubo una tercera parte?".

Las pinceladas de ingenioso humor, que caracteriza al estilo de Gómez Canseco, sirven de anzuelo para que nos adentremos por esos sucesivos apartados; con él empieza ese bloque, uno de los más sugestivos del estudio: "Todo en el *Guzmán de Alfarache* está atado y bien atado […]. En su principio estaba ya su fin. Y tanto que, para que nadie se llamara a engaño, antepuso al frente del primer volumen una "Declaración para el entendimiento de este libro" en la que descubría todo el pastel", p. 802. Y así es porque en ella nos da Mateo Alemán dos claves esenciales de lectura: la primera es su formación, que hace verosímil la escritura de una autobiografía como la suya: "Para lo cual se presupone que Guzmán de Alfarache, nuestro pícaro, habiendo sido muy buen estudiante, latino, retórico y griego…". De esta forma, a su semejanza, casi todos los pícaros serán universitarios (no las pícaras, por supuesto). Y la segunda es el punto de partida para ese relato, no contemporáneo, sino desde el recuerdo: "Él mismo escribe su vida desde las galeras, donde queda forzado al remo por delitos que cometió, habiendo sido ladrón famosísimo, como largamente lo verás en la segunda parte". Y copio el jugoso comentario de Gómez Canseco: "Vaya a saber usted si era verdad que tenía finiquitada una segunda parte. Más bien parece un farol o, si acaso, un adelanto publicitario. Lo que sí queda claro es que sabía a dónde iba y que, antes de comenzar, tenía aquilatados los detalles de la historia", p. 802. Sabemos con certeza que Alemán no tenía acabada la segunda parte por la presencia en ella de Sayavedra y porque se le adelantó en publicar la espuria el usurpador; pero, como dice el estudioso, es indudable que Alemán había imaginado ya su final, o al menos el lugar desde donde el Pícaro la escribía.

Antes de entrar en la "historia del texto", habla de "las otras vidas de *Guzmán de Alfarache*", título que se refiere, con sumo acierto, a sus lectores: "Si hacemos suma de las muchas evidencias que nos han llegado, es fácil concluir que no hubo persona medianamente instruida, entre los contemporáneos, que se resistiera a echarle un ojo al *Guzmán de Alfarache*. Los lectores recibieron el libro con un entusiasmo inusitado y, a la vista del éxito, los impresores pusieran en la calle una impresión tras otra", p. 864. Y se puede añadir a tal documentada afirmación la que resume su suerte europea: "el *Guzmán de Alfarache* fue en toda Europa lo que hoy podríamos calificar como un *best seller* internacional", p. 869. ¡Qué contraste con la recepción actual de la obra! Mientras *La vida del Buscón* sobrevive mucho mejor, el *Guzmán* se ha convertido en lectura de minorías y en territorio desconocido para aprendices de la literatura española.

Gómez Canseco subraya cómo nunca Alemán mencionó a Cervantes y cómo este "por su parte, solo una vez se dignó a referirse expresamente al *Guzmán*. Fue en *La ilustre fregona*, donde, para ensalzar las virtudes de Carriazo, acude al elemento de comparación que mejor podían conocer sus lectores". Señala luego que "también hay que buscar a Guzmán en el personaje de Ginés de Pasamonte". Y concluye: "Tras esa voluntad expresa de silenciar el nombre del rival se oculta la muy atenta y reflexiva lectura que de su obra hubo de hacer Cervantes. Hasta el punto de que el *Quijote* o las *Novelas ejemplares* hubieran sido muy otros sin el espejo del pícaro. El *Guzmán de Alfarache* fue para Cervantes un laboratorio en el que pudo comprobar de antemano qué convenía hacer o deshacer, hasta dar con su propia fórmula", pp. 867-868. Y así es, porque el episodio de los galeotes no existiría sin el *Guzmán*, pues Ginés Pasamonte

es de la estirpe del *Pícaro* y no de la de Lázaro de Tormes, aunque sea a él a quien mencione por contar su vida. Y *Rinconete y Cortadillo*, fullero y ladronzuelo respectivamente, también; y a Carriazo quizá se le debió de ocurrir dejar la vida muelle en casa de sus acomodados padres y vivir la vida picaresca tras leer la alabanza que de ella hace Guzmán. Sabemos bien que la biblioteca de don Quijote (al menos la parte mencionada en el escrutinio) es la radiografía del héroe, es lo que Cervantes quiso que el lector supiera que había leído su personaje para que entendiera lo que hacía y decía; y en ella no está el *Guzmán* (así es lógico que don Quijote no entendiera el lenguaje de germanía de los galeotes). El libro de más tardía impresión que se menciona en ese capítulo VI del *Quijote* es *El pastor de Iberia* de Bernardo de la Vega, de 1591; y la distancia prudencial que lo separa de la fecha de impresión de la primera parte del *Guzmán*, 1599, tal vez podría indicar el cuidado de Cervantes de no confesar lo que había leído muy bien cuando redactaba el capítulo XXII: esa novedosa novela que tanto éxito estaba teniendo y con la que pretendía competir.

Las diversas partes del estudio de la obra son, por tanto, interesantes páginas, con numerosos datos, pero también con caminos abiertos para otros posibles análisis del texto; con el hondo conocimiento de la amplísima bibliografía existente, y además con senderos trazados desde la propia inteligencia de la obra. En cuanto a la "Historia del texto" que le sigue es la auténtica demostración del impresionante trabajo hecho para fijar el texto de la edición con el cotejo de las demás ediciones. Como se indica en página preliminar –y es característica muy laudable de la colección–, "el texto crítico de este *Guzmán de Alfarache* se basa, para su primera parte, en las cuatro ediciones revisadas por el autor, esto es, las de Várez de Castro, 1599; herederos de Juan Íñiguez de Lequerica, 1600; Juan Martínez, 1601, y Juan de León, 1602, impresas las tres primeras en Madrid y la última en Sevilla. Para la segunda parte se ha partido de las tres ediciones a las que asistió Alemán, hechas todas en Lisboa por Pedro Crasbeeck en 1604, Antonio Álvarez en 1605 y el mismo Crasbeeck también en 1605", p. 2. Si he copiado el criterio seguido para editar el texto es para que los lectores se den cuenta del inmenso trabajo que hay detrás de esta edición crítica.

Una mirada por encima a los testimonios cotejados (pp. 932-936) confirmará también la constatación de la tarea ciclópea que supone esta edición, porque no hay que olvidar que el texto no es una comedia en tres actos, sino que lo componen dos narraciones de considerable extensión.

Para comprobar el minucioso cotejo, he ido a la corrección de una errata que hice al andar el mismo camino que ahora ha hecho Gómez Canseco (aunque con un objetivo mucho más modesto). En el capítulo III del libro III de la parte I, Guzmán, hecho experto mendigo gracias a las enseñanzas de micer Morcón, anda por Roma ejerciendo su oficio y cuenta: "Una fiesta de los primeros días de septiembre, como a la una de la tarde, salí por la ciudad con un calor tan grande que no lo puedo encarecer". Me di cuenta de que esa "fiesta" no podía ser sino "siesta", a pesar de lo que aparentemente decían todas las ediciones; volví a leer el pasaje en la que me servía de base (Sevilla, Juan de León, 1602) y vi que era una ese alta y que, por tanto, decía "siesta" y no "fiesta" (¡qué difícil es romper con una errata que se cuela en un texto!). En la edición de Gómez Canseco, en la p. 267, figura, en efecto, "siesta" y no "fiesta", para la que el "aparato crítico" me ha permitido comprobar que no se trataba de una solución hecha al azar, sino resultado de un minucioso cotejo de todas las ediciones.

Dicho lo cual, he de añadir que no se justifica que las normas editoriales obliguen a dejar constancia de todas las erratas de los cajistas, todas las modalidades gráficas

sin importancia alguna, tantas y tantas minucias que no sirven para nada, y así queda oculto en tamaña selva el material realmente significativo. ¿Qué importa saber que *B* dice "abrigaba muho" frente al correcto "abrigaba mucho" de *A*? Solo que el cajista olvidó una letra. Porque ni siquiera se puede ver en este *muho* uno de esos errores que los lingüistas toman en consideración para establecer la cronología de los cambios fonéticos de las palatales, porque, siempre que aparece, es como errata o posibilidad de escritura, sin consecuencia sobre la pronunciación. ¿Realmente importa comprobar que solo en *A* se escribe "su proprio hermano" frente a "su propio hermano" de *Bu*, *Pv*, *Ve*, *Mo*, *Mr*, *Sa*, *Ar*, *Ba*, *Ho*, *Va*, *Vi*? Tal opción es conocida en los usos de *propio* y *proprio* en los siglos de Oro y no tiene sentido que figuren como variantes justificadas por la reconstrucción textual, cuando, como mucho servirán –y eso es otra cosa distinta de una edición– a los expertos. Tengo la impresión de que en estos tiempos en que el *Guzmán* es lectura de unos pocos paladares exquisitos porque ha desaparecido del canon de lectura escolar y oficial, este sistema pertenece al pasado. ¿No sería más útil consignar solo las variantes o si se quiere hacer en otro lugar un apartado de erratas de cajistas y meras grafías? Con ellos los lingüistas serían los más agradecidos. No les vendría mal que se les proporcionara un estudio de las variantes auténticas entre las ediciones que pudo controlar el autor y sacar conclusiones de ellas. ¿No hubiera sido mejor ahondar en ese camino que se apunta en la "historia del texto"? Pero vuelvo al comienzo: son las normas de la colección y, por tanto, nada hay que decir a su cumplimiento estricto, hecho con rigor en el cotejo minucioso, aunque en una parte resulte no solo inútil, sino también generador de ruido.

Las notas (las dos series) implican una inmensa investigación de alusiones, de fuentes, de lecturas de estudios del texto, de obras contemporáneas, en suma, de riguroso trabajo filológico. Alguna de las escritas al pie bien podría suprimirse, como el *comigo*: "conmigo" de la p. 378, pues o se moderniza simplemente o se omite la aclaración porque cualquier lector culto puede entenderlo, y hay que pensar en que muy pocos lectores no cultos van a tener en sus manos este impresionante tomo.

Cierran el volumen los anejos: el resumen cronológico de la vida de Mateo Alemán, el "Guzmán" en breve o "suma del argumento por capítulos", "Guzmán" ilustrado", "Guzmán" en el mapa, los muy útiles índices (de referencias bíblicas, de refranes), y la extensísima bibliografía recopilada, ¡casi cien páginas! (desde la p. 1543 a 1632). Es una lástima que el *Guzmán de Alfarache*, una obra tan intensa y sugerente y que dejó una huella tan honda en la historia de nuestra literatura, sea hoy lectura de una selecta minoría. No hay que perder la esperanza de que algún día recobre el lugar que debería tener en el canon de la literatura española. Para este momento queda esta edición, una labor bien hecha.

Rosa Navarro Durán
Universidad de Barcelona

Sandra T. Álvarez Ledo. *La obra poética de Ferrán Manuel de Lando*. Madrid. Fundación Universitaria Española. 2012.

La edición de Sandra Álvarez Ledo de la obra poética de Ferrán Manuel de Lando pone en las manos de lectores y estudiosos el legado literario de uno de los más antiguos poetas antologados en el *Cancionero de Baena*.

En un formato editorial generoso en sus proporciones, el estudio de los textos del sevillano Lando ofrece un amplio abanico de investigaciones en torno a esta figura poética, de prestigio reconocido en su época, a juzgar por el espacio que le reserva Juan Alfonso de Baena en su compilación y la atención que le dedica Santillana en su *Prohemio e carta*.

La edición de los textos está precedida de una introducción en la que, en poco más de cincuenta páginas, se aborda el perfil biográfico del autor, la transmisión textual de su obra, sus contenidos fundamentales, aspectos métricos y estilísticos y los criterios de edición, sin que falte la justificación pertinente del orden textual ofrecido. Me parece muy acertado que se haya optado por descargar el estudio temático y formal de estas páginas introductorias, llevando el análisis más detallado a las notas de la edición de cada poema; una estructura similar –y que se revela de gran rentabilidad en ediciones de poetas medievales que precisan anotación prolija – presenta la edición de la poesía de Pedro de Santa Fe que preparó hace unos años Cleofé Tato (Baena, Excmo. Ayuntamiento de Baena, 2004). De este modo, podríamos decir que la introducción se limita a presentar las líneas maestras de la poética del autor y se reservan las explicaciones de mayor calado y precisión para las notas filológicas que acompañan a cada uno de los poemas.

Pocos datos biográficos conocemos de este poeta, carencia que no ha impedido a Álvarez Ledo trazar con agudeza el perfil intelectual de Lando como fruto de un entorno literario y cortesano deteminado y ubicarlo en la corte de Juan II de Castilla. Cuando faltan datos concretos (se desconocen las fechas exactas de nacimiento y muerte, además de referencias a las actividades que desempeñó en la corte) no queda más remedio que apurar los indicios que se pueden detectar en la obra y acudir a fuentes indirectas para reconstruir lo que pudo ser la trayectoria vital del poeta, a quien Baena presenta como "el fidalgo gentil e graçioso Ferrand Manuel de Lando, donzel de nuestro señor el Rey" (*Cancionero de Baena*, PN1, f.188^{vb}).

Pero si el estudio biográfico apenas puede arrojar un puñado de datos, no ocurre lo mismo con el detallado análisis de la transmisión textual de la obra poética. Los 34 textos de Lando que recoge la edición, además del grupo de 23 poemas de otros autores que dialogan con el sevillano y que también se editan y analizan en la medida en que pueden arrojar luz sobre la obra estudiada, son sometidos a un análisis ecdótico riguroso y preciso. La tradición manuscrita es muy limitada (PNI para la casi totalidad de la obra y sólo cuatro poemas transmitidos por MH1, *Cancionero de Gallardo o de San Román*). Pero dadas las peculiaridades de la principal fuente –PN1– y su complejísima organización de materiales, debido a las pérdidas y desórdenes sufridos en su accidentada transmisión textual, el estudio de la recepción de la obra de Lando en el seno de esta compilación (entendemos que sólo una parte de ella, pues es factible pensar que mucho se perdió, como permiten intuir las peculiaridades de algunos de los textos antologados) es ardua tarea, pero crucial para el esclarecimiento de los problemas que afectan a estos textos: el orden hipotético de la obra en el original, las posibles pérdidas y trasposiciones, desórdenes en las secuencias genéricas, interpolaciones y relaciones con otros poemas con los que los de Lando establecen diálogo (preguntas, respuestas, recuestas, réplicas, contrarréplicas, etc). En este sentido, se atiende a cualquier detalle que pudiera arrojar luz en el análisis de los accidentes que afectan a la obra de este autor, desde la información que proporcionan las rúbricas (o la hipótesis de su pérdida, pág. 21)) hasta consideraciones genérico-temáticas como la posibilidad de interpretar una pieza en una clave genérica o en otra: por ejemplo, se argumenta

que el poema nº 21 pueda ser considerado como conclusión de una recuesta antes que como "decir laudatorio independiente" (pág. 25), o el paso de lo lírico a lo dialógico en una serie de temática amatoria (págs. 35-36, 149-168).

El rigor en la valoración de los datos se encuentra también en la justificación de la secuencia que presentan los textos en la edición; se respeta el desorden del manuscrito en su estado actual sin intentar reconstruir el hipotético orden establecido por el compilador. De este modo, se ofrece la secuencia de obras del autor tal como figuran en PN1 pues, según afirma la editora, "los desórdenes actuales de la copia conservada revelan más información sobre la obra de Lando que la que aportaría un intento de enmienda fragmentario y conjetural" (pág. 48). Otra decisión acertada, y muy orientativa para el lector, es el hecho de que se asigne el mismo número a los poemas relacionados y que ese número vaya seguido de una sigla que identifica el carácter y función de la pieza: preguntas y sus respuestas, réplicas o contrarréplicas, etc. De este modo, el número solo proporciona ya bastante información sobre el poema; así, 28Crp2 es la segunda contrarréplica de Ferrán Manuel a una recuesta de Juan Alfonso de Baena (28R).

La variedad de temas y contendientes es claro indicio del prestigio alcanzado por Lando y de la consideración que le merecía al compilador del cancionero; sin duda le juzga como poeta hábil y experimentado en decires y debates, especialmente, en esos juegos dialógicos, ya que decide conceder prioridad cuantitativa a las disputas que Ferrán Manuel sostuvo con Villasandino y con él mismo.

La edición y anotación del poemario no defrauda las expectativas abiertas en los capítulos introductorios. Los poemas –o grupos de poemas en el caso de que formen serie– se editan precedidos de una breve presentación en la que se atienden aspectos diversos pero claves para entender el texto o la serie. Los poemas se ofrecen limpios de llamadas o signos, ya que las notas explicativas aparecen a continuación de cada pieza (en el mismo formato de texto y tras el número de verso correspondiente), precedidas del aparato crítico (doble, pues también se ofrecen las enmiendas de editores previos) y de la descripción métrica. En realidad, esta disposición permite a la editora utilizar un doble cuerpo de notas, pues dichas notas finales se acompañan de un aparato de notas a pie de página, lo que convierte cada unidad textual (poema o serie) en un completo estudio filológico.

La obra de Ferrán Manuel –como la mayoría de las obras del *Cancionero de Baena*– demanda una anotación prolija y exhaustiva, en ocasiones de gran complejidad, ya que remite a ámbitos del saber muy diversos: filosofía, astrología, referencias bíblicas, clásicas, históricas, mitológicas, políticas, alusiones a costumbres caballerescas, etc., sin que falten los juegos metaliterarios a propósito de destrezas métricas o retóricas. En este sentido, la anotación de Álvarez Ledo apura hasta el extremo buscando la inteligibilidad de los textos. Destaca la minuciosidad con la que atiende problemas textuales (lecturas seleccionadas, variantes, puntuación del verso, discusión de enmiendas de la tradición crítica), léxicos, retóricos o referencias eruditas. Al tener el texto presente y reciente, el lector puede apreciar cada pieza en todo su significado y posibilidades de interpretación.

Además de los obligados índices de textos, primeros versos y autores, el libro se cierra con un útil índice de palabras anotadas, repertorio de gran valor documental para los estudiosos de la lexicografía histórica y de la poesía de cancionero.

Esta completa edición de la obra de Ferrán Manuel de Lando nos acerca a otro de los poetas de la corte de Juan II de Castilla (como ya hicieran otras ediciones y estu-

dios sobre Villasandino, Imperial, Macías o, más recientemente, Fray Diego de Valencia). Fue un maestro en la disputa: el género en el que los poetas del siglo XV gustaban de exhibir destrezas métricas y retóricas y lucir ingenio para "picar en lo vivo", (4Clc, rúbrica, pág. 94); pero también, un poeta sorprendente en ideas y actitudes: el sesgo paródico o el distanciamiento irónico que pueden observarse en algunas obras (por ejemplo, en la serie nº 11 o en el decir nº 22) alejan a Lando de perspectivas idealizantes y nos llevan a reflexionar sobre la visión del poeta en asuntos tan definitorios socialmente como el ritual amatorio cortés o el ocio nobiliario.

En suma, esta edición, fruto de un trabajo exhaustivo y minucioso, ofrece hipótesis prudentes, juicios ponderados y una cuidada anotación que responden a una metodología crítica de gran rigor y precisión.

Ana M. Rodado Ruiz
Universidad de Castilla – La Mancha

Irene Andres-Suárez (ed.). *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*. Madrid. Cátedra, 2012. 525 páginas.

Tras la publicación en el año 2010 de su libro *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, en el que proponía una acertada y precisa caracterización del microrrelato y exploraba con fino criterio algunas de sus variantes y concreciones históricas, parecía obligado que Irene Andres-Suárez, gran especialista en un género –ese "cuarto género narrativo", como ella lo denomina- sobre el que lleva trabajando más de dos décadas, completara la tarea iniciada ofreciendo al lector una amplia antología de textos representativos de la tradición española. Y esto es precisamente lo que se propone en las páginas de su nuevo libro, en el que vuelca su amplísimo conocimiento teórico e histórico crítico del microrrelato. La selección de textos es amplia –doscientos diecisiete relatos de setenta y tres autores diferentes– y está concebida para reflejar la evidente diversidad histórica del microrrelato español en lo que atañe a temas, estilos, formas, tono o enfoque. El periodo cronológico elegido (más de un siglo) lleva a la inclusión de autores perteneciente a promociones muy diferentes –desde escritores que se movían en la órbita del modernismo, como Juan Ramón Jiménez, con quien se abre la antología, hasta narradores muy jóvenes, con una obra que está todavía haciéndose– pero los relatos seleccionados no se ofrecen según la previsible secuencia historiográfica que organiza el discurso en una sucesión de grupos y movimientos más o menos establecidos y sobre los que existe cierto consenso crítico, sino que lo hacen según "el orden cronológico de publicación de los textos" (92). Esta opción, que, por una parte, parece generar cierta distorsión, al recolocar a los autores en un orden inesperado para el lector (José María Merino o Juan Pedro Aparicio, por poner sólo dos ejemplos, aparecen detrás de escritores mucho más jóvenes, que identificamos con promociones más cercanas en el tiempo), resulta, sin embargo, perfectamente coherente y tiene además la virtud de resaltar la relativa autonomía del género, cuya evolución se despliega en paralelo a la de los géneros mayores (la novela o el cuento), pero sin seguir estrictamente un mismo recorrido. El microrrelato es un género en sí mismo y ha hecho bien la autora al partir de la propia evidencia textual, sin dejarse arrastrar por los prejuicios historiográficos. Además, así se otorga precedencia a los textos y a los libros y el lector puede acercarse a la evolución del microrrelato en su efectivo trayecto histórico. La selección, que responde a criterios de representatividad y de calidad –cuestión ésta mucho más difícil de aquila-

tar–, permite constatar la importancia que esta modalidad narrativa ha adquirido en la España actual, pero permite descubrir también –lejos de cualquier adanismo– que ya existía una tradición previa y que desde hace casi un siglo el microrrelato ha sido cultivado de forma sostenida y sin solución de continuidad por autores españoles de distintas promociones. Y éste es, en mi opinión, uno de los grandes aciertos de un libro que consigue dar cuenta del difícil equilibrio que existe siempre entre novedad y tradición.

Por otra parte, los textos van precedidos de una rigurosa introducción, dividida en dos grandes apartados. El primero, más breve y de orientación teórica, resume y afina las propuestas avanzadas en el libro anterior y ofrece una acertada síntesis de las principales cuestiones en debate: el problema de la denominación, el estatuto genérico y editorial, los rasgos constitutivos y definitorios… El segundo aborda la trayectoria del microrrelato español y constituye en puridad un breve historia del género, que se abre con los primeros ejemplos en la literatura de preguerra, recorre la segunda mitad del siglo XX y dedica una amplia sección a los 10 primeros años del siglo XXI, en los que el relato hiperbreve ha alcanzado un notable auge. El recorrido, necesariamente panorámico en una introducción de estas características, no deja de lado, sin embargo, ninguna cuestión importante y es detallado y preciso, aunando los numerosos ejemplos con atinadas observaciones críticas. Dos aportaciones destacan, a mi entender, en esta segunda mitad del prólogo: el esfuerzo por sistematizar el panorama más reciente –un ejercicio particularmente complicado al carecer de la necesaria perspectiva histórica–, que no rehúye la identificación de las diferentes vertientes temáticas y planteamientos técnicos, y la cuidadosa atención prestada a los autores de posguerra, recuperando así un interesante corpus de textos sepultados u ocultos bajo la apresurada calificación de literatura realista con la que a veces se despacha a la ligera la producción de las primeras promociones de la etapa franquista. Creo que esta sección resulta particularmente ilustrativa y novedosa y consigue identificar la línea ininterrumpida –aunque no siempre visible– que une los experimentos de preguerra con la labor de las generaciones más jóvenes.

El resultado del sabio esfuerzo de la autora es un libro rico en información, equilibrado y riguroso, que se ofrece como un excelente punto de partida para quien quiera conocer la trayectoria del microrrelato español. Su lectura le permitirá constatar la importancia que el género ha adquirido entre las promociones más jóvenes, descubriendo y disfrutando con las múltiples variantes de un ejercicio de escritura particularmente propicio a la sorpresa, al juego, al humor y a la fantasía, pero también podrá comprobar que el microrrelato es un género de largo recorrido y que casi ninguna promoción ha permanecido ajena a la tentación de lo muy breve. Un destacadísimo trabajo, escrito desde la convicción y el conocimiento, y en el que se funden en armónico abrazo lo académico y lo divulgativo. Está llamado a convertirse, desde ya mismo, en obra de referencia.

José Ramón González
Universidad de Valladolid

María de los Ángeles Ayala y Javier Ramos Altamira. *Rafael Altamira, José Lázaro Galdiano y* La España Moderna *(1889-1905)*. Alicante. Publicaciones Universidad de Alicante. Fundación Lázaro Galdiano. 2012.

En los últimos años, María de los Ángeles Ayala ha dedicado varios estudios a Rafael Altamira, figura fundamental de la cultura española durante buena parte de los

siglos XIX y XX. En 2012, junto a Eva María Valero Juan y José María Ferri Coll, editó *El modo de mirar. Estudios sobre Rafael Altamira*, una colección de dieciséis trabajos sobre el intelectual levantino. Junto con la mencionada Eva María Valero Juan, Rocío Charques Gámez y Enrique Rubio Cremades sacó adelante el ímprobo trabajo de la catalogación de la muy numerosa producción periodística de Altamira. Fruto de este trabajo fueron dos libros: *La labor periodística de Rafael Altamira (I)* de 2008 –obra en la que se recogen artículos publicados en *La España Moderna*, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* y *Nuestro Tiempo*- y *La labor periodística de Rafael Altamira (II),* de 2011 –acerca de los artículos publicados en *La Ilustración Ibérica*, *Revista La España Regional*, *La Ilustración Artística* y *Álbum Salón*. De 2006 es su edición de las *Cartas inéditas de Rafael Altamira a Domingo Amunátegui Solar*. Y de 1998 es la edición que realiza de los *Cuentos de Levante y otros relatos breves* del propio Rafael Altamira. Artículos y estudios como "Rafael Altamira y la creación literaria" (*Canelobre*, 2012), "Rafael Altamira y los *Episodios Nacionale*s galdosianos" (*El modo de mirar*, 2012), o "Las novelas cortas de Rafael Altamira: *El tío Agustín* y *Un bohemio*" (*Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2007), dan fe del interés y de la dedicación de Ayala a la obra de Rafael Altamira.

Por su parte, Javier Ramos Altamira es autor de *Rafael Altamira, anécdotas y curiosidades* (2011). Es decir que la edición de estas cartas se hace por investigadores que conocen bien la materia de la que hablan y que están en disposición, por lo tanto, de acompañar a las cartas objeto de la edición de un estudio provechoso, riguroso y apropiado.

Las cartas van precedidas de un estudio introductorio en el que además de describirse las circunstancias en las que se produjo la correspondencia entre estas dos figuras de nuestra historia cultural, se analizan en detalle las colaboraciones de Altamira en *La España Moderna*. Una breve pero enjundiosa presentación de Altamira, su personalidad, su biografía, sus intereses y su obra abre este estudio que se centra después en la aparición de la revista, en cuyo primer número, como indican los autores, ya participó Altamira. "El contenido educativo, crítico y europeísta, que pretendía favorecer la modernización de la anquilosada España de aquellos años, debió agradar extraordinariamente a Altamira" (17), nos dicen los autores.

Prosigue el estudio repasando las vicisitudes de la relación, entre las que no está ausente un análisis sobre las complicadas relaciones económicas entre ambos personajes, con un Altamira que siempre sintió que no se retribuía adecuadamente su trabajo en la revista. No deja de mencionarse una actividad paralela en la que también Rafael Altamira fue pródigo; su labor de traductor, tanto para *La España Moderna* como para la editorial de Lázaro Galdiano: Macaulay, Zola, Fichte. Traducciones que además nos revelan una interesante relación entre editores a propósito de la publicación de una de las grandes apuestas económicas de Galdiano: *El Doctor Pascal* de Emile Zola. Una novela que Galdiano había comprado a Zola para su publicación en España por 5825 pesetas (de las de entonces) "porque me servirá de propaganda para los restantes libros y dará a conocer en América, donde aún no se han enterado, mi casa editorial" –es cita de una carta de Galdiano a Adolfo Posada que se reproduce en el estudio introductorio– (25). La novela se publicó casi simultáneamente en Francia y España y la correspondencia entre Galdiano y Altamira, que además de traductor de la novela era el editor del periódico *La Justicia*, en el que también fue apareciendo la novela, constituye un interesante capítulo de historia de las relaciones entre estos dos personajes.

Un apartado fundamental de esta introducción es el análisis de la sección más importante y extensa que publicó Altamira en *La España Moderna*: las *Lecturas americanas*. Una serie de 33 artículos publicados entre 1901 y 1905 en los que Altamira, con el seudónimo de "Hispanus", dividía en "dos bloques; uno, de extensión más amplia, donde comenta las noticias aparecidas en los principales medios periodísticos de los países latinoamericanos; otro, dedicado a emitir escuetas reseñas sobre los libros aparecidos en aquellas tierras" (30). Colaboraciones estas de Altamira que sin duda "merecen un detenido estudio pues ayudarán a establecer con rigor y claridad las relaciones culturales entre estos nuevos países y su antigua metrópoli durante los años inmediatamente posteriores a la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas" (30).

El apartado central del libro, la correspondencia entre los dos protagonistas de esta historia, es, como nos dicen los editores, un diálogo con una sola voz (34), pues de las cincuenta y cuatro cartas publicadas, cincuenta y dos son de Lázaro Galdiano (conservadas en el *Copiador de cartas de La España Moderna*) y las únicas dos cartas de Altamira que ha sido posible recuperar, se sitúan en fechas tan distantes como 1894 y 1924. Por ello, para completar esa voz ausente de Altamira, el acierto del libro es el estudio introductorio que enmarca con precisión las relaciones entre Altamira y Galdiano y que por tanto hace que la voz de Altamira, perdida, por ahora, en ausencia de sus cartas, esté presente gracias a las informaciones de estos dos expertos en la figura del alicantino.

Se completa el libro con una pequeña "Antología" que recoge tres textos publicados por Altamira en *La España Moderna*: "La psicología de la juventud en la novela moderna" (1894); "El problema actual del patriotismo" (1898) y "Psicología del pueblo español" (1899). Se trata de los únicos tres artículos que publicó Altamira en la revista entre 1893 y 1901 (antes del comienzo de la publicación de las *Lecturas americanas*) y que los editores han decidido reproducir "dada su indudable relevancia desde el punto de vista literario, el primero, e ideológico los dos últimos" (27).

Finalmente, la culminación del libro es un detallado índice de las colaboraciones de Altamira en la revista, índice particularmente importante porque se indican, en cada una de los artículos que forman parte de la serie de las *Lecturas americanas*, los múltiples subapartados existentes, lo que convierte este índice en un valioso instrumento para el investigador.

Desde el punto de vista documental, gracias a la publicación de las cartas y de los tres textos de la Antología, y desde el punto de vista histórico, por razón del interesante estudio introductorio del que ya he hablado, nos encontramos, en este libro, con una valiosa aportación para el conocimiento de dos figuras claves de la España que se mueve entre dos siglos y, por ello, para la historia cultural de nuestro país.

Borja Rodríguez Gutiérrez
Universidad de Cantabria

Ana Isabel Ballesteros Dorado. *Manuel Bretón de los Herreros: Más de cien estrenos en Madrid (1824-1840).* Logroño. Instituto de Estudios Riojanos. 2012. 2 vols. 1565 páginas.

El objeto de estudio que la autora se plantea en esta investigación es el corpus formado por las obras de teatro de Bretón de los Herreros, originales, traducidas o refundidas, dadas a la escena por el dramaturgo riojano en las dos primeras décadas de su carrera teatral.

Consciente de la carencia de estudios sistemáticos sobre las circunstancias en que se estrenaron las obras de Bretón, Ana Isabel Ballesteros lleva a cabo un estudio amplio de cada una de las obras estrenadas por ese autor, atendiendo tanto a las condiciones de la vida teatral (y política, en ocasiones) en que se escenificaron, como al análisis inmanente de sus características como texto artístico.

La autora abre su investigación con una útil introducción sobre el teatro en la capital durante los años que ha tomado como marco. En ella atiende a las políticas teatrales, a las temporadas teatrales, a las empresas de teatro, a la formación de las compañías y a los montajes, y va señalando aspectos como los de la vigilancia política y religiosa ejercida sobre el teatro (juez protector de teatros, Junta de Teatros, censura política y eclesiástica, presidencia de las funciones), a las dificultades económicas de cualquier empresa que se hiciera cargo de los teatros principales, el de la Cruz y el del Príncipe, a los privilegios de los teatros madrileños sobre los de provincias a la hora de formar sus compañías, al tipo de contratos firmados entre empresa y actores, a las funciones de beneficio de los actores, a la manutención de viudas y huérfanos de actores y al sostenimiento de los jubilados, al cambio en los modos actorales que se estaba produciendo en esas fechas en España, a las condiciones escenográficas de la época (pobreza escénica, mal alumbrado, falta de profesionalidad en los tramoyistas, deficiencia de los edificios teatrales) y al comportamiento del público (muy desinhibido, tanto para la falta de atención, como para la manifestación estentórea de placer o desagrado).

El cuerpo de la investigación se estructura mediante temporadas y con un esquema en el que primero se da cuenta de la situación teatral del momento (empresas, compañías teatrales, elenco de actores y actrices) y se pasa después a estudiar cada obra de las estrenadas por Bretón. Se ofrece información sobre los manuscritos que las conservan (o ediciones, en caso de haberlas) y se refieren de forma muy detallada las modificaciones que presentan, tanto las debidas a la mano de la censura, como a las introducidas en el proceso de puesta en escena. A continuación se efectúa un análisis pormenorizado de la obra (argumento, tema, finalidad, personajes, versificación, diálogo...) y se da cuenta del desempeño de los actores en la ejecución de la obra, así como de la recaudación habida, de la aceptación por parte del público y de las reposiciones habidas en años posteriores. La investigación se cierra con un Apéndice en el que se ofrecen unas notas detalladas sobre los actores que participaron en los estrenos bretonianos en las fechas objeto de estudio, y con una bibliografía que recoge las numerosas «Fuentes citadas», organizadas de forma clara y útil.

La importancia y utilidad de la investigación estriba en la atención prestada a cada temporada y cada obra en sí misma, lo que arroja como cosecha una información uniforme, sin lagunas. A partir de este objetivo, hay algunas partes de la investigación a las que la autora ha dedicado alguna mayor atención, por motivos diversos, o sobre las que ha podido recabar mayor información. Así sucede con el apartado que dedica a *El joven de sesenta años*, arreglo de la traducción de Enciso Castrillón de *Le Ci-devant Jeune Homme*, de Merle y Brazier, por el episodio que provocó la insumisión de Concepción Rodríguez, al negarse a aceptar el papel subalterno que se le adjudicó; también con *A Madrid me vuelvo*, el primer éxito relevante de Bretón con una obra original, y con *Marcela o ¿a cuál de los tres?*, la obra que lo consagró como comediógrafo; con *Elena*, su primer drama; con *Me voy de Madrid*, motivo de desencuentro con Larra; con *Muérete... ¡y verás!*, su comedia más publicada; con *Don Fernando el emplazado*, interesante drama histórico-romántico, y con *El pelo de la dehesa*, otro de sus éxitos más reconocidos.

La obra de María Isabel Ballesteros ofrece también acertadas apreciaciones generales sobre la índole del teatro de la época (la concepción neoclásica de un teatro de costumbres sociales, pero no dispuesto a destapar los vicios por temor a convertirse en mal ejemplo para los espectadores) o sobre la estrecha vinculación del teatro de Bretón con el mundo teatral del momento que se manifiesta, entre otras, en su condición "económica" (un teatro escrito para ser representado con sencillez de medios, para evitar dispendios a las empresas), y en la importancia dada a actores y actrices determinados a la hora de concebir algunas de las obras (de modo singular, Concepción Rodríguez, Joaquín Caprara, Carlos Latorre, Julián Romea, Matilde Díez o Antonio Guzmán). También tiene su interés (aunque pueda ser más discutible, en ocasiones), la sugerencia de lectura política, más o menos entre líneas, de algunas de las obras de Bretón, como *La redacción de un periódico*, *Medidas extraordinarias*, *El hombre pacífico*, *Flaquezas ministeriales*, *El qué dirán y el ¿qué se me da a mí?*, *Un día de campo* o *No ganamos para sustos*.

Esta indagación de Ballesteros se asienta con solidez en un conocimiento prácticamente exhaustivo de la bibliografía bretoniana y en el uso selecto de la que atañe al teatro y la vida teatral del XIX en varias facetas, en algunas de las cuales (como el espacio teatral o el carlismo), la autora ya había hecho aportaciones importantes. Es de destacar respecto a la bibliografía utilizada la generosidad de la autora para poner de relieve los aspectos más acertados de aquellos textos que trae a colación. A este conocimiento bibliográfico, la autora suma lo cosechado en una pesquisa hemerográfica ingente que le permite tratar cada uno de los aspectos que presenta con una gran y atractiva riqueza informativa.

No cabe duda de que, al igual que ocurrió con la obra de Pau Miret, *Las ideas teatrales de Bretón de los Herreros* (Logroño, I.E.R., 2004), en aspectos sustantivos de poética teatral, ésta de María Isabel Ballesteros hace crecer el conocimiento de la obra y figura de Bretón en lo relativo a varias facetas sustantivas de la vida escénica de la época, lo que sin duda ninguna contribuye a resituar y redimensionar de forma adecuada la aportación de este autor.

Miguel Ángel Muro
Universidad de La Rioja

Alda Blanco. *Cultura y conciencia imperial en la España del siglo XIX*. Valencia. Universitat de València. 2012. 168 páginas.

Alda Blanco es catedrática de literatura española en la Universidad de San Diego (California) y crítica cultural reconocida; tiene en su haber numerosas publicaciones de marcado cuño científico-cultural, por lo que merece el doble calificativo de crítica literaria y crítica cultural. Ello es así porque entiende su quehacer idóneo para la comprensión y la exégesis –endocrítica y exocrítica– de discursos, acontecimientos y circunstancias que se cruzan o interfieren, se funden o confluyen en textos, eventos y estructuras culturales de momentos, etapas o períodos concretos. El volumen que valoro estudia, como se desprende del título, representaciones de la conciencia imperial en la España decimonónica, figuraciones y configuraciones de una nación en la que el concepto de imperio estaba aún muy presente en el imaginario cultural y político de un porcentaje alto de la población, en el que figuraban también los españoles que se sabían llamados, si la ocasión se daba, a incorporarse en las filas de los que Neruda llamaría muchos años después "emigrantes del último barco".

Objetivo capital de la estudiosa es mostrar que todavía en la España de finales del siglo XIX –e.d., en vísperas de la independencia de las últimas colonias– estaba muy presente la conciencia de un pasado imperial, y que el concepto de nación se había colmado de trascendencia durante los conflictos con la Francia de finales del siglo XVIII. Es más: esa concepción no se limitaba a la geografía peninsular: "España" seguía siendo un imperio, pese a que –desde comienzos del siglo XIX– la mayoría de las posesiones coloniales o "provincias" de ultramar luchaban por la independencia. Un imperio que, reducido en mucho tras la derrota de Ayacucho, seguía aún presente en el sentir de la mayoría de los habitantes de las ciudades españolas y de las urbes de las colonias. Cabe añadir que, como correspondía a una época de "fin de siglo", ese sentimiento crecía a ojos vista, debido a las connotaciones de crisis que el concepto encarnaba. Por lo demás, la autora explora asimismo textos, discursos, eventos y prácticas culturales que testimonian e ilustran la presencia de una identidad y una conciencia imperial en las primeras décadas después de las descolonizaciones de 1824. Conciencia imperial que volvería a manifestarse décadas después en las guerras coloniales en África (1859), en la anexión de Santo Domingo (1861), en la invasión de Méjico –en expedición compartida con Francia (1861)–, en la declaración de la guerra a Chile y Perú (1865) y en la participación (también con Francia) en la conquista de Cochinchina.

Entre las bondades de la monografía de Alda Blanco figura la aplicación de paradigmas interpretativos novedosos a la conciencia imperialista como atributo sustancial de la identidad nacional. Novedosos y en parte inéditos, puesto que, aunque sus acercamientos metodológicos se apoyen en teóricos reconocidos (Said, Spurr, Hobsbawn son los más prestigiosos[1]), los aplica desde un convencimiento: el imperio es también, además de político y económico, un fenómeno cultural, especialmente perceptible en las culturas metropolitanas. De más está decir que la historiografía apenas ha estudiado el asunto, pese a la inmensa y variadísima documentación existente en un "corpus" sumamente heterogéneo, al que Carolyn Steedman[2] ha dado nombre en una espléndida monografía al hilo de una sinécdoque abarcadora: "archivo imperial", concepto nuevo que podría ceñirse aún más a la esencia y estar en mayor sintonía con los contenidos en un sintagma más amplio en el que figuran ambos términos en forma de sustantivos, aunque acompañados de los adjetivos que la realidad histórica pida como propios. Por ejemplo, "Archivos culturales de los imperios europeos", rótulo en el que hallaría su lugar cada uno de los textos[3], objetos, eventos y prácticas

[1] Aludo sobre todo a *Cultura e imperialismo* (de Edward W. Said), *The Rethoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing and Imperial Administration* (de David Spurr) y *La era del imperio 1875-1914* (de Eric J. Hobsbawn).

[2] Carolyn Steedman: *Dust: The Archive and Cultural History*, New Brunswick, N.Y: Rutgers University Press, 2002.

[3] Textos en el sentido amplio del término. Es decir, desde textos estrictamente literarios a libros de viaje; de los decretos reales a los ensayos de carácter jurídico y económicos; desde los estudios antropológicos y lingüísticos a los catálogos de las exposiciones mundiales; de los manuales de estrategias de producciones culturales a los diccionarios bilingües, tan abundantes y significativos; desde el vocabulario español-náhuatl del padre Alonso de Molina –que fue el primer diccionario bilingüe de las Américas, del que se ha realizado una edición filológica en 2010 (Augusta López Bernasocchi – Manuel Galeote: *Tesoro castellano del primer diccionario de América. Lemas y concordancias del vocabulario español-náhuatl (1555) de Alonso de Molina*, Madrid: Verbum)– hasta las guías religiosas y recomendaciones a confesores, etcétera.

culturales de los varios imperios europeos desde casi finales del siglo XVIII hasta los comienzos del XX.

En esas coordenadas se mueve y prospera el ensayo de Alda Blanco: en el estudio de la textualización de la incalculable fortuna cultural del imperio español al hilo de la cultura metropolitana durante un período de tiempo de casi un siglo: desde el comienzo de las guerras de la descolonización de la América hispana hasta la segunda década del siglo XX. Cinco son los capítulos que integran el estudio, seminal y pionero a la vez.

El primero analiza varios textos y crónicas sobre la guerra de África[4] aparecidos en periódicos y revistas al final de la contienda. Y también estudia media docena de obras de teatro sobre la sangrienta intervención en Marruecos, examina libros de memorias (las de Emilio Castelar son especialmente fructíferas), algunas obras narrativas menores y los ensayos recientes más significativos[5]. En el segundo capítulo, la autora lleva a cabo una espléndida exégesis endocrítica de un evento de capital relevancia cultural –la Exposición General de Madrid (1887) sobre las Islas Filipinas –, que Blanco interpreta *in toto* y en clave cultural, es decir, cual narración que entrañaba tópicos y estereotipos o prejuicios del imaginario colonialista de los visitantes o espectadores, que se sentían confirmados en su conciencia imperial frente a lugares de memoria que plasmaban en filigrana palimsestos del presente.

Los capítulos III y IV versan sobre variaciones de aspectos de un mismo acontecimiento: la conmemoración del IV Centenario de la llegada del Almirante genovés a tierras americanas, sin olvidar (como era el caso en los preparativos del mismo Centenario en los Estados Unidos, Italia y otros países) que había sido una empresa realizada con el sostén económico de la corte de Castilla y alentada por la reina Isabel. Alda Blanco analiza con minuciosidad y maestría los principales congresos y eventos culturales organizados en diversas ciudades españolas sobre literatura hispanoamericana; y valora las sesiones de trabajo de los representantes de las repúblicas hispanoamericanas en la comisión de "Filología" y sus desacuerdos en torno a un asunto que, mucho después, Carlos Rama llamaría, con tino y discernimiento "la batalla del idioma"; siguen tres subcapítulos dedicados al estudio del "porvenir de la raza ibérica", al congreso geográfico hispanoamericano-portugués y a las conferencias americanistas en el Ateneo de Madrid. Cierra el libro con una fina lectura de dos novelas memorables desde acercamientos teóricos y perspectivas poscoloniales: la *Sonata de estío* (de Valle-Inclán) y *La vuelta al mundo en la* Numancia (de Pérez Galdós).

Son muchos los acordes que Alda Blanco pulsa en su revelador estudio, y nueva es la melodía que logra. No es éste el lugar para trazar, ni siquiera en apretada síntesis, los perfiles de sus componentes, por lo que me limito a rememorar los principales:

De más está señalar que la cifra de libros, crónicas, artículos y libelos sobre la historia y las características del imperio es –desde que Colón firmara la primera carta a los Reyes Católicos en 1493 para informarles sobre su viaje– incalculable, o que el nuevo continente fue referencia obligada y primordial del imaginario europeo des-

[4] En algunos casos estos textos aparecieron también en forma de libro; los de Pedro Antonio de Alarcón y los de Núñez de Arce son los más conocidos.

[5] Por ejemplo, los de M. C. Lécuyer y Carlos Serrano (*La guerre d'Afrique et ses répercussions en Espagne*, 1976), Evaristo Ventosa y García Balaña, entre otros.

de finales[6] del siglo XVI. Sin embargo, fueron pocos los políticos e intelectuales españoles que se percataron del hecho que la experiencia imperial había pasado a formar parte de la historia de la nación desde finales del siglo XVIII, cuando se puso a prueba la conciencia de nación tras los enfrentamientos con la Francia revolucionaria y la invasión de las tropas napoleónicas.

La identidad y conciencia imperial se sustancian en la sociedad española de la época a raíz de la guerra librada contra los ejércitos napoleónicos, por lo que en el imaginario político español de esta época también figuraban (aunque fuera de forma "provisional") las colonias americanas que se independizaron en 1824. De ahí que el concepto de nación y el de conciencia nacional española salieran robustecidos de la guerra desatada por los acontecimientos de Bayona y la respuesta popular de mayo de 1808. A partir de entonces, el concepto de nación referido a España se escinde de la idea de patria, término que pasa a tener un significado preponderantemente local o de terruño o tierra natal.

Pese a ello, y en líneas generales, la narrativa histórica y la historiografía contemporáneas no han solido representar a la España del siglo XIX como nación con identidad imperial.

Sólo mediante el meticuloso estudio exocrítico (e.d., de las glosas y aclaraciones que enmarcan el texto, imprescindibles para la recta comprensión que lleva a la exégesis) y endocrítico (o sea, las explicaciones relativas al análisis del discurso) de los ingentes haberes y saberes de los archivos imperiales se puede llegar a interpretaciones de los inmensos archivos culturales de los imperios europeos del siglo XIX. Ello es así porque los imperios fueron también, como queda anotado, además de políticos y económicos, fenómenos culturales.

Por otro lado, quienes consideramos que las creaciones literarias memorables pueden brindar representaciones más abarcadoras y fidedignas del ser humano y de sus realidades que los tratados historiográficos, sabemos –o al menos presentimos– que las obras literarias canónicas pueden lograr representaciones privilegiadas de los personajes. Creemos saberlo porque estamos convencidos de que dichas figuraciones reflejan de forma auténtica y verídica las vivencias, los traumas y los comportamientos de los personajes. Convicción que queda confirmada en los análisis de las dos obras elegidas de Pérez Galdós y Valle-Inclán al hilo de respuestas precisas a interrogantes sumamente complejos. En la *Sonata de estío*, un anacrónico y añoso marqués rememora sus andanzas mejicanas cual "aventurero de otros tiempos": había viajado a Méjico movido por un "impulso romántico" y animado por el deseo de contemplar los "restos de un mayorazgo", del que había sabido por los mal conservados "legajos de un pleito". Dice bien Alda Blanco cuando subraya que Bradomín no era ni explorador ni naturalista, y tampoco inversor o curioso impertinente. Era un simple aventurero que se amparaba en antiguos vínculos con un país lejano y un ruinoso patrimonio

[6] Digo finales del siglo XVI porque, como han mostrado Bartolomé y Lucile Bennassar en su clásico ensayo (*1492. ¿Un mundo nuevo?*, Madrid: Nerea 1992), el desembarco de Colón en tierras americanas no fue percibido en Europa como acontecimiento trascendental hasta casi un siglo después. El alcance del 12 de octubre de 1492 pasó desapercibido debido sobre todo a los conflictos políticos en la Europa de la época, al ascenso y a la presencia creciente de los Austrias y su poderío militar en Europa, a las escandalosas andanzas de algunos vástagos de la familia de los Borja y a las guerras religiosas.

heredado de un antepasado que había vivido la época colonial. Es en ese "escenario de la pérdida" que teoriza Chris Bongie[7] donde conoce a la Niña Chole, "una belleza bronceada, exótica", como corresponde a un imaginario imperial; un imaginario que Valle critica a doble banda: a) mediante la erotización de un exotismo que evoca "el recuerdo de aquellas princesas hijas del sol"; y b) a través de la ridiculización de un "orgulloso y soberbio" conquistador descolocado que cree ver en la Niña Chole, sin percatarse de su deslumbramiento, a una "princesa azteca" prisionera de la memoria imperial del caduco marqués. Y por si fuera poco, se confunde, pues la figura obediente y sumisa del discurso exotista está en las antípodas de la Niña, que se revela, como muestra la autora en conseguida exégesis, "enigmática, narcisista, perversa, cruel, hipersexual, sádica y masoquista" (pág. 153).

La crónica galdosiana narra el viaje de Diego Ansúrez, excontramaestre del acorazado Numancia; el veterano marinero sigue la estela de su hija Mara, huida a América con su novio peruano. El padre contrariado sigue la ruta del buque de guerra, que, tras incorporarse a la Escuadra del Pacífico que patrullaba el ancho espacio entre Valparaiso y Lima, se convierte en el buque insignia de la batalla que zanja la desangelada guerra que España declaró a Chile y Perú. Los aspectos más reveladores de la novela son los propios de un discurso del neocolonialismo americanista desfasado, puesto que el discurso colonialista europeo había sido reemplazado por un americanismo que, a despecho de ciertas prácticas neocolonialistas de los Estados Unidos, reconocía en todas las repúblicas latinoamericanas por igual su independencia de España. El tropo de la familia queda plasmado en la reconciliación de Ansúrez con su hija y su yerno, y es ampliado con la incorporación de la otredad americana del mestizo, instaurando así una relación nueva mediante el motivo del carácter mestizo de las Américas independientes, que queda integrado en la gran familia española.

En verdad, un libro necesario, seminal y fundador, que responde a interrogantes capitales hasta ahora harto desatendidos por la historiografía, la crítica literaria y otras disciplinas afines, entre las que figura la imagología, también tenida en cuenta por la estudiosa.

José Manuel López de Abiada
Universidad de Berna

Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez (eds.). *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613 -1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*. Madrid. Sial Ediciones (Colección: Prosa Barroca). 2012. 211 páginas.

Este libro está constituido por el compendio de los trabajos presentados en el congreso celebrado en la Universidad de Córdoba entre el 29 y 30 de marzo del 2011, el cual supuso un hito para el proyecto de investigación *Novela corta del siglo XVII: estudio y edición*, coordinado por Rafael Bonilla Cerezo, pues reunió a algunos de los más prestigiosos estudiosos de la narrativa áurea. En efecto, estas actas nos presentan aportaciones de investigadores, procedentes tanto de universidades españolas como

[7] Chris Bongie: *Exotic Memories: Literature, Colonialism and the Fin de Siècle*, Stanford: University Press, 1991.

extranjeras, que abordan el estudio de la novela corta del siglo XVII desde diversas perspectivas metodológicas. El volumen está dedicado al ilustre cervantista Anthony Close, quien, desafortunadamente, falleció antes de poder participar en el encuentro.

Como nos anticipa el título del volumen, este se constituye desde un planteamiento intergenérico. De este modo, junto a trabajos que abordan aspectos exclusivos de una modalidad literaria tan particular como es la novela corta áurea, encontramos numerosas investigaciones que tratan de relacionar esta manifestación artística con el género dominante en el Barroco español: el teatro. Así, se confirma cómo el auge de la fórmula lopesca de la *comedia nueva* tuvo un impacto decisivo en la forma hispánica de novelar, al influir tanto en las estructuras narrativas y dialógicas del nuevo género como en los personajes, temas y situaciones que este presentaba. Indudablemente, la *comedia nueva* y la novela corta son manifestaciones literarias genuinamente áureas que, desde su nacimiento, sirven como reflejo y cuestionamiento de la compleja realidad histórica, social y cultural del Barroco español.

Dentro de las actas reseñadas, podemos encontrar, en primer lugar, investigaciones centradas en la novela corta barroca *per se*. Es el caso de los trabajos de Jean Michel Laspéras o el de Nicola Usai, ambos centrados en el estudio espacial del subgénero. No obstante, mientras el filólogo francés prefiere analizar sus espacios puramente literarios, al señalar la evolución desde una novela de espacialidad múltiple y abierta hacia narraciones de carácter más intimista y doméstico, Nicola Usai abre nuevos caminos en la investigación de la literatura hispano – sarda, al mostrar las vinculaciones con lo español que presenta la obra narrativa del escritor Jacinto Arnal de Bolea, autor de *El forastero*.

Profundizando en el estudio de aspectos formales, Mariano Olmedo centra su artículo en la "novela enmarcada", tomando como ejemplo la obra de Mariana de Carvajal, en la que se observa una indudable conexión temática entre el marco y las narraciones en él insertas.

Por su parte, Miguel Ángel Teijeiro Fuentes prefiere ocuparse de cuestiones temáticas, y, para ello, analiza la presencia de personajes con poderes mágicos en la novela corta barroca. De este modo, señala diversos ejemplos de magos, hechiceros, brujas o nigromantes; personajes de larga tradición en la literatura española que, para este investigador no son sino un símbolo del atávico enfrentamiento entre el Bien y el Mal.

Evidentemente en un congreso centrado en el estudio del desarrollo del subgénero novelístico en España, se hacía imprescindible la consideración de sus fuentes italianas. Esta es la línea que ha seguido la investigación de Giulia Giorgi, al profundizar en la influencia de la obra de Sansovino en el desarrollo de la narrativa española. Asimismo, otros de los artículos recopilados abordan los aspectos sociológicos y de recepción de este tipo de obras. Por un lado, David González Ramírez plantea con rigor los problemas de datación de las *editiones principes* de dos obras de Castillo Solórzano: *Sala de Recreación* y *La quinta de Laura*, mientras que José Ramón Trujillo analizó la presencia de la novela corta barroca en distintas colecciones literarias, remontándose al catálogo del librero Alonso Padilla.

Por otra parte, conforma este volumen de actas otro conjunto de estudios que, más obedientes al título propuesto para el congreso, ahondan en las relaciones entre novela corta y teatro durante el Barroco español. Así, por ejemplo, Debora Vaccari señala la coincidencia de personajes, temas y dinamismo en la acción entre *Amar sin saber a quién*, comedia de Lope de Vega, y la novela corta *El amor por piedad*, de Cas-

tillo Solórzano, para plantear la posibilidad de una relación directa entre ambos textos. En esta misma línea de trabajo se sitúa el artículo de María Jesús Fernández, en el que se analiza la "teatralidad" de composiciones narrativas como *Sucesos y Prodigios* de Juan Pérez de Montalbán o las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega. La investigadora destaca la configuración teatral de la novela barroca española en relación con la pintura de escenarios, la caracterización de los personajes o el empleo del diálogo y el intermedio lírico. Por su parte, Javier Huerta Calvo pone de manifiesto las coincidencias temáticas entre novela corta y entremés para constatar que la relación entre ambos subgéneros era tan estrecha que se llegó a la inserción de entremeses en obras narrativas, a la manera de intermedios lúdicos o de *exempla* morales. Testimonios de este procedimiento narrativo los encontramos en las obras de algunos de los novelistas más importantes del Barroco, como Salas Barbadillo o Bernardo Quirós. Esta relación intergenérica entre novela corta y entremés constituye asimismo el eje fundamental del estudio de Abraham Madroñal Durán, centrado en una continuación de *El coloquio de los perros* de Cervantes escrita por el autor granadino Carrillo Cerón. Para Madroñal las conexiones entre ambos subgéneros durante el Barroco son tan intensas que permiten hablar incluso de "novela entremesil" (apelativo que asigna a *El celoso extremeño* de Cervantes) o de "prosificación del entremés", como en el caso del también cervantino relato de *Rinconete y Cortadillo*. El investigador detecta que el teatro, por su parte, también buscó inspiración en la novela culta o el cuento tradicional, como demuestran algunos entremeses de Quiñones de Benavente. También señala que la importancia de lo teatral en el Siglo de Oro español es tal que los actores más populares aparecen convertidos en arquetipos en el acervo literario y popular, los entremeses se convierten en un ingrediente principal de las obras misceláneas o aparecen transformados en textos narrativos (gracias a lo cual, muchos de ellos se han conservado). Todo ello demuestra la necesidad de una lectura intertextual de las distintas manifestaciones literarias barrocas.

Como resultado de todas estas aportaciones, es interesante destacar que el libro reseñado no sólo ofrece al lector especialista coordenadas útiles para la comprensión e interpretación de la novela corta española del siglo XVII (subgénero hasta ahora no suficientemente atendido por la crítica), sino que además pone de manifiesto la necesidad de emprender estudios intergenéricos que valoren la literatura de cada periodo histórico en su conjunto. En efecto, los géneros constituyen categorías teóricas metodológicamente útiles pero, a menudo, incapaces de dar cuenta de la complejidad del objeto literario. Si los límites entre géneros siempre han resultado dudosos, mucho más lo fueron durante el Barroco, un periodo en el que, como actualmente, el artista se caracterizó por la búsqueda de la trasgresión y el cuestionamiento. El anhelo de nuevos modos expresivos, adaptados a una realidad cambiante, llevó al escritor a la incorporación de elementos procedentes de otros géneros literarios e, incluso, de otras manifestaciones artísticas. En este sentido, el teatro, arte dominante del momento, influyó de manera fehaciente en toda creación artística del periodo. De este modo, *Novela corta y teatro en el Barroco español* (1613-1685) ayudará al estudioso a la comprensión profunda del relato breve del siglo XVII tomando como referencia el contexto literario y cultural de una de las épocas más complejas (y, también por ello, más apasionantes) de nuestra historia literaria.

Laura Hernández González
Universidad de Valladolid

Ernesto Cardenal. *Hidrógeno enamorado*. Edición e introducción de María Ángeles Pérez López. Selección de Ernesto Cardenal. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional (Biblioteca de América, 47). 2012. 288 páginas.

Con motivo del XXI Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana otorgado al nicaragüense Ernesto Cardenal, la colección Biblioteca de América ha editado este nuevo número antológico, con el cuidado formato que caracteriza a toda la serie, tan de agradecer en este tiempo nuestro de velocidades tecnológicas y culto a lo efímero. Las páginas del volumen, con su delicado papel verjurado, se inician con el retrato de Cardenal por el pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, y en algún que otro rincón nos ofrendan la reproducción en tinta azul de versiones facsimilares que nos traen el pulso natural del poeta que labra la página. Incluso el colofón es minuciosamente atendido; la imagen de una de las esculturas del autor –vertiente poco conocida de su actividad creadora–, que sugiere la figura de una garza, va acompañada por las palabras de la editora, quien anota: "*Hidrógeno enamorado* se acabó de imprimir en Salamanca el 4 de octubre de 2012, día de San Francisco de Asís, padre de lo humilde y hermano de todas las criaturas. Poeta".

La antología que contiene el libro ofrece además otra singularidad: ha sido elaborada por el propio Cardenal, quien proyecta ahí una implícita revisión de su larga trayectoria poética. Comienza con sus celebérrimos *Epigramas*, de 1961, y llega hasta tiempos muy recientes, con "El origen de las especies", de 2011. La precede además una completa y rigurosa introducción de Pérez López, quien ya había avalado con su exquisita labor dos entregas previas de la colección, dedicadas respectivamente a Nicanor Parra y Juan Gelman. Ahora, en esas páginas preliminares, la editora nos lleva de la mano por todo el itinerario biográfico y creador de Cardenal, desde los lejanos tiempos en que éste estudiaba en el colegio jesuita Centro América y se vinculaba con significativos poetas de vanguardia, como Pablo Antonio Cuadra y José Coronel Urtecho –con los que además lo unían lazos sanguíneos–. Poesía y política vertebran desde entonces su actividad, y con Carlos Martínez Rivas y Ernesto Mejía Sánchez integrará la generación del 40, también llamada de los *poetae novi*, como homenaje al magisterio de ese paradigma latino.

Después, los viajes y estudios irán perfilando el sucesivo devenir poético de Cardenal. En México comparte sus tareas universitarias con la amistad de León Felipe o Augusto Monterroso, y finaliza sus estudios con una tesis sobre la nueva poesía de Nicaragua, para después entregarse, ya en la Columbia University de Nueva York, a la de ámbito anglosajón, muy especialmente la de Ezra Pound y su *imaginismo*, referente de ese movimiento *exteriorista* que vertebra una buena parte de la producción nicaragüense. Para los imaginistas, el lenguaje del poema debía ser el de la conversación, el de las palabras exactas y sin rodeos metafóricos; el verso debía ser libre y prescindir de la retórica, cualquier tema era poetizable, y lo inmediato había de convertirse en su objeto preferente, lejos de abstracciones, porque la esencia poética había de provenir de lo concreto. Ese ideario de principios de siglo es reafirmado por Cardenal tanto en la creación como en el ensayo; en 1980 aún insiste en el privilegio en lo visual y tangible, en lo coloquial y natural, contra todo onirismo e *interiorismo*. Su defensa de lo prosaico lo lleva a incluir en sus poemas nombres publicitarios, fechas exactas o desechos de la gran urbe, es decir, la contaminación de lo real y lo espúreo, la inmediatez quemante y vívida. Asimismo, el juego tipográfico, con la dispersión de los versos y el uso de mayúsculas, busca el anclaje en la realidad, y también un extrañamiento

afín al que en su momento fue bandera de la poética brechtiana, que insistía en evitar el adormecimiento del receptor.

En los *Epigramas* que Cardenal publica en 1961 –y de los que aquí se ofrece una selección– se incluyen, junto a las creaciones propias, versiones libres inspiradas en Catulo, Marcial o Propercio. En ellas el poeta vuelca variaciones sobre el desamor, la melancolía o la nostalgia, con un impulso romántico que nunca ha de ceder, y que articula toda su andadura con dos grandes temas –amor y revolución–, y con una constante vocación histórica. También aquí se sitúa en la estela de Pound, quien afirma en *Zonas críticas* que "un poema épico es un poema que incluye la historia", y en sus *Cantares* se entrega a indagar en la historia de la humanidad a través de numerosas vertientes.

El posicionamiento político se hace casi inevitable en un país como Nicaragua, asolado por la represión y la violencia promovidas durante décadas de dictadura. Esa inquietud queda patente en *Hora O*, que recrea la noche del asesinato de Sandino y denuncia las tiranías sangrientas que sufre el espacio centroamericano. El periodismo y la crónica se invisten de carnadura poética en su canto al sandinismo –"Un ejército alegre, con guitarras y con abrazos. / Una canción de amor era su himno de guerra" (123)–, en tanto que el héroe, Sandino, se asocia con imágenes que evocan a Quetzalcóatl, dios de la esperanza y la paz que algún día ha de volver para salvar a su pueblo, convertido en estrella de la mañana: "¿Qué es aquella luz allá lejos? ¿Es una estrella? / Es la luz de Sandino en la montaña negra. / Allá están él y sus hombres junto a la fogata roja" (124). A partir de 1957, la estancia de Cardenal como novicio en el monasterio trapense de Nuestra Señora de Gethsemani, en Kentucky, lo acerca a la amistad del poeta y monje Thomas Merton, de gran influjo en él. Anota Pérez López que "por Merton se agudiza su percepción de las desigualdades e injusticias latinoamericanas, que no podrá separarse de una vocación religiosa al servicio de la justicia y la libertad" (26), y que lo acerca a la Teología de la Liberación.

La estancia en el monasterio se refleja en el poemario *Gethsemani*, publicado en 1960, y que se estructura según el ciclo de la liturgia, desde la Pascua a la Resurrección. Después pasa Cardenal otros dos años en el monasterio benedictino de México, para luego trasladarse a Colombia a estudiar Teología. Allí publica en 1964 sus celebrados *Salmos*, y le sigue *El estrecho dudoso*, que ya en 1966 reescribe las crónicas de la conquista, con un sabor arcaizante que ha de permanecer en su poética posterior, y la reescritura de tópicos clásicos como el *beatus ille* o el *locus amoenus*. A partir de entonces Cardenal se instala en una dedicación antropológica y épica, mítica y política a un tiempo, que se nutre de títulos como *Homenaje a los indios americanos* (1969), *Oráculo sobre Managua* (1973), *Quetzalcóatl* (1985), *Los ovnis de oro. Poemas indios* (1988), *Cántico cósmico* (1989), *Telescopio en la noche oscura* (1993), *Versos del pluriverso* (2005) o *Tata Vasco* (2011). Se trata de una producción prolífica donde son constantes el prosaísmo y la narratividad, la ironía sutil y la perserverante huida del preciosismo, algo que a veces se extrema en propuestas de cierto mecanicismo –en ocasiones didáctico o maniqueo–, en una especie de *stream of consciousness* que incluye interpretaciones libres y lúdicas de planteamientos científicos –aunadas con la vocación mística de Cardenal, ya observada tempranamente por Cintio Vitier–, donde abandona aquella voluntad de síntesis y precisión de sus primeros poemarios.

El recorrido de Cardenal por la historia y geografía de América está sembrado de esos sugestivos topónimos que tintinean en los versos como las gemas que no encontró el conquistador: Lagunas de Apalka, río Patuca, ruinas de Tikal... El poeta va generando en su selva de palabras una sugestiva atmósfera poblada de alimañas –caima-

nes, jaguares, quetzales– y de vegetación salvaje, donde viven pueblos que ven a sus muertos ascender a la Vía Láctea, para allí permanecer en un edén donde "están siempre llenos los árboles de miel" (187). La leyenda y la historia se van entrelazando en visiones idealizadas que insisten en la nostalgia del paraíso perdido –ahora que "los príncipes venden tinajas en los mercados" (161)–, y en una fervorosa fe en el futuro, porque la circularidad del tiempo de la cosmovisión indígena garantiza que todo regresa, y también ha de regresar la antigua arcadia con su utopía redentora. Ajeno a propuestas posmodernas o antipoéticas, a ironías y desencantos, Cardenal permanece en su afirmación de la posibilidad del paraíso; el río de su verso fecundo es también cántico al firmamento y su milagro de estrellas y galaxias en perpetuo movimiento. "De las estrellas somos y volveremos a ellas" (213), afirma, para concluir con la reescritura de los versos quevedescos: "Hidrógeno seré pero hidrógeno enamorado" (243).

SELENA MILLARES
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Miguel de Cervantes. *Entremeses*. Edición, estudio y notas de Alfredo Baras Escolá. Madrid. Real Academia Española. 2012. Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, nº. 45. XI + 706 páginas.

Los *Entremeses* cervantinos constituyen un hito verdaderamente singular para el historiador de la literatura española. A pesar de no haber sido representados en su tiempo –al menos así lo afirma el autor y no consta registro documental alguno que contradiga tal aseveración–, su publicación en 1615, junto a las ocho comedias, les ha proporcionado una difusión que no alcanzaron otros escritores contemporáneos suyos, también cultivadores del género: ha habido que esperar hasta bien entrado el siglo XX para reconocer como autor de entremeses a todo un Pedro Calderón de la Barca, por ejemplo (Rodríguez Cuadros y Tordera: 1982; Lobato: 1989). Y debieron ser muy leídos, como prueba el hecho de que fueron imitados o adaptados por otros ingenios del siglo XVII; así Luis Quiñones de Benavente, autor de *Los alcaldes encontrados*, inspirado, al menos la idea principal, en *La elección de los alcaldes de Daganzo*; también escribió un *Retablo de las maravillas*. También, Juan Vélez de Guevara escribió un *Retablo*; y de *La cueva de Salamanca* proceden *El dragoncillo*, de Calderón, y *El astrólogo fingido*, de Bances Candamo.

Por otra parte, el hecho de ponerlos a la misma altura que el teatro extenso (*Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*) proporcionaba al teatro breve cervantino una importancia extraordinaria en el devenir del género, en un intento de dar mayor vuelo a este con un proyecto literario que fracasó, pero que incluía la incorporación de elementos del teatro extenso, complementarlos con otros procedentes de la novela y, en consecuencia, alejarlo de la chocarrería y mera comicidad fácil de sus precedentes. Así lo ha venido destacando la crítica desde los estudios seminales de de Eugenio Asensio (1965: 109-110 y 1970). Así lo subraya, en este camino, Alfredo Baras, en la edición que ahora reseño, valorando su importancia en un tiempo posterior al cervantino:

> Cervantes transformó los arquetipos de generaciones anteriores en seres de carne y hueso, con sus defectos, virtudes y problemas, que hablan en una lengua de múltiples registros, oída en la calle pero sometida a un proceso creativo renovador;

> sobre la burla omnipresente asoman complejas relaciones interpersonales, entre grupos sociales y sexos, reveladoras de ideologías en conflicto; a cada nueva lectura observamos aspectos inadvertidos. Han desaparecido los bobos, criados simples, gitanas o negras de Rueda, y en su lugar hallamos soldados, sacristanes, fregonas y prostitutas; ya no se roba comida o unas monedas, sino que las burlas están más elaboradas. Y eso que Rueda había empezado a actualizar los viejos arquetipos heredados. Dicho de otro modo, Cervantes representa el punto culminante del género.
>
> Tal vez por demasiado complejo los entremesistas posteriores olvidaron el modelo cervantino, poco apto a su juicio como simple relleno de comedia. Cuanto pasó entonces por defecto se ha convertido hoy en virtud (pp. IX-X).

Son, en fin, obras especialmente divertidas, llenas de humor y simpatía, pero que no ocultan la crítica social y literaria, con una proyección que puede llegar hasta nuestros días, con un mensaje de plena actualidad sobre el que ha llamado la atención Antonio Muñoz Molina en su último libro:

> Para entender lo que ha pasado todos estos años en España hay que leer algunos de los pocos informes internacionales que avisaban sobre la posibilidad del desastre pero sobre todo hay que leer a Cervantes, que tenía una conciencia política tan aguda, y que con su serena ironía caló mucho más hondo que Quevedo con todas sus interjecciones y retruécanos. Hay que leer los capítulos de la segunda parte del *Quijote* que transcurren en el palacio de los duques, y sobre todo uno de los entremeses, el de *El retablo de las maravillas*. (Muñoz Molina: 2013: 135-137).

Todo ello reunido y, también, su extensión reducida explican una tradición editorial tardía, pero extensa, quizás la mayor tras la del *Quijote*, aun con desigual fortuna. Baras Escolá registra casi una cincuentena de entradas, la inmensa mayoría perteneciente al siglo XX, con nombres verdaderamente ilustres, desde Schevill y Bonilla, Eugenio Asensio o Francisco Ynduráin (cabría añadir alguna entrada más, sin importancia; después se hará). Y, como suele suceder en el cervantismo, falta el trabajo de base, esto es, el que permita al lector hallarse ante el texto más fiable, obtenido por medio del cotejo del mayor número de testimonios válidos, después registrados en un aparato crítico, y complementado con una anotación extensa, informativa y adecuada a las necesidades de lectores con muy variados propósitos: desde el que quiere hacer una lectura de simple entretenimiento, al que quiere profundizar con detalle en cuestiones de carácter literario, pero también histórico o de otro tipo, que salen por doquier en los textos antiguos. Como afirma Baras "el libro que tiene el lector entre sus manos es la primera edición de los *Ocho entremeses* con aparato crítico" (p. 207), por medio del cual consigue refrescar el texto cervantino con veinte enmiendas propias que mejoran la lectura de los textos; sorprende que alguna de ellas haya pasado desapercibida en la tradición editorial de los entremeses, cuando el mismo lugar ha sido resuelto con solvencia en otros textos (*v. g.* "váguidos", p. 12 y 220b, palabra que, sin embargo, ha sido bien acentuada en el *Quijote*, *Novelas ejemplares* y *Viaje del Parnaso*).

Pero el lector –ya lo adelanto– encontrará mucho más que la primera edición con aparato crítico de esta parcela literaria cervantina: tendrá entre las manos un verdadero *vademecum* de los *Entremeses* de Cervantes, el libro con el que no sólo los podrá leer con satisfacción, sino que obtendrá información cumplida, rigurosa y sabiamente seleccionada de cuantos elementos se hacen necesarios para entenderlos y salvar la

distancia que media entre un texto publicado en 1615 y los lectores de cuatro siglos después. Ello se debe al trabajo serio y riguroso de Alfredo Baras Escolá catedrático de lengua y literatura españolas en un instituto zaragozano, a quien debemos un nutrido ramillete de estudios cervantinos y una edición ejemplar de la *Tragedia de Numancia* (Zaragoza. PUZ. 2009), en espera de unos *Tratos de Argel* que no tardarán en aparecer en la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española.

El volumen sigue el mismo esquema de esta colección que acaba de ofrecer algunos textos verdaderamente magistrales: el *Guzmán de Alfarache*, a cargo de Luis Gómez Canseco, o el nuevo y viejo *Lazarillo* de Lázaro de Tormes, certeramente enjuiciado por Luis Iglesias Feijoo en las páginas del *BBMP* (LXXXVIII, 2, 2012, 552-554). De acuerdo con ese esquema, un sintético delantal a modo de "Presentación" (tres páginas) da paso a la edición rigurosa de los textos (pp. 1-135), con anotación abundante al pie, a doble columna, pero de forma, incluso tipográficamente, que no distrae la atención de la lectura del cuerpo del texto. Sigue luego una larga sección de "Estudio y anexos" (pp. 137-209) en la que, de lo general a lo particular, se ofrece el análisis más amplio y mejor documentado que conozco sobre los entremeses. Me han parecido especialmente agudos los deslindes entre farsa y entremés, la vinculación de este a fórmulas teatrales previas (*et non solum*), su síntesis de las etapas del entremés (creación, florecimiento y cima, pp. 153-156). Me convence menos la propuesta formalista de funciones de la forma interna del entremés (pp. 158-159) y, por ello, se agradece que no aplique uno por uno a los de Cervantes (p. 160). Magnífica es la parte en que se proponen correspondencias entre las ocho comedias y el mismo número de entremeses, de manera que, con argumentos convincentes, aquellas serían las siguientes: *El rufián dichoso - El rufián viudo*; *La casa de los celos - El viejo celoso*; *La gran sultana - La elección de los alcaldes de Daganzo*; *El laberinto de amor - La guarda cuidadosa*; *Pedro de Urdemalas - El retablo de las maravillas*; *Los baños de Argel - El juez de los divorcios*; *La entretenida - El vizcaíno fingido*; *El gallardo español - La cueva de Salamanca* (pp. 164-170). Remito al lector a estas páginas donde encontrará razones de peso para sustentar la afirmación de que "todos y cada uno de los entremeses parecen haber sido compuestos pensando en una comedia precisa" (p. 170), con implicaciones de carácter cronológico, estructural y de organización del volumen de 1615 que se analizan en otros lugares.

Muchos asuntos se tratan igualmente: clasificación, estructura, teatralidad, fuentes, atribuciones, contenido, personajes, lengua y estilo, métrica, traducciones y un largo etc. Se ofrece así el análisis más completo que han podido recibir los entremeses cervantinos. Es una edición, pero casi también una verdadera monografía, con amplia y abarcadora bibliografía que el profesor Baras incorpora y discute con acierto.

Sigue la necesaria y, en este caso, esclarecedora nota editorial (pp. 204-208) que incorpora una historia crítica del texto, una valoración de la tradición textual y la explicación de los criterios que se siguen (pp. 207-8). Se añade el novedoso aparato crítico (pp. 211-240) y las jugosas notas complementarias (pp. 251-581) que, de acuerdo con el criterio de la colección, amplían, autorizan y complementan cuestiones apenas esbozadas en las notas al pie de los textos. Un verdadero tesoro de erudición.

La bibliografía citada (pp. 587-682) y un utilísimo índice de notas (pp. 683-702) cierran una edición en la que no observo ausencias de importancia; sólo señalaré algunas cuestiones que quizás se pudieran complementar o revisar.

Aunque sin valor ecdótico alguno, añado tres ediciones de los entremeses no registradas; las menciono sólo a título de inventario: Bonilla (s.a.), Ynduráin (1999) y Fernández Nieto (2005).

En la p. 4 se edita "ivierno" (*Juez de los divorcios*). Se justifica en p. 217 esta forma del original de 1615 por su valor metafórico, y se autoriza con un texto de fray Luis de León. Cervantes sólo registra esta variante en este entremés y en *Los baños de Argel* (f. 65v.-b), donde no hay valor metafórico alguno. El resto de veces que aparece esta palabra, siempre lo hace con la nasal implosiva (véase el registro de Fernández Gómez: 1962: 567a y 570b). Dado que las dos veces que se registra "ivierno" (una con valor metafórico, otra sin él) es en el mismo volumen (*Ocho comedias*), me pregunto si será no tanto una elección cervantina (Cervantes parece preferir de manera abrumadora la forma "invierno", y es la que utiliza sistemáticamente en el resto de sus obras), cuanto más un uso de impresor y, en consecuencia, se podría corregir el texto en favor de la forma con la consonante nasal.

En la p. 156 se traza un sintético panorama del estudio del entremés después del libro seminal de Eugenio Asensio; el panorama descrito podría incluir la referencia a la riqueza documental que ofrecen plataformas y buscadores digitales, que ahora permiten encontrar en la red numerosas colecciones de entremeses.

En la p. 164 (y en otros lugares de las notas complementarias) se defiende una fecha tardía de redacción de los entremeses. Aun estando de acuerdo en lo sustancial con lo argumentado por el editor, me hubiera gustado una discusión más minuciosa de los datos ofrecidos por Agustín de la Granja (1995, 1998, 1997) que le llevan a proponer una fecha temprana de redacción de *La cueva de salamanca* y, sobre todo, de *El retablo de las maravillas*.

El capítulo dedicado a la métrica de los entremeses (p. 191 y ss.), muy interesante y revelador, una vez más, de un Cervantes poeta muy completo podría complementarse bibliográficamente con las notas que incorpora la *Gran enciclopedia cervantina* sobre los poemas incorporados a aquellos.

P. 199, sobre el *Entremés de los romances* convendría añadir la última hipótesis de atribución que conozco, la que efectúa Antonio Rey Hazas (2006) en su edición del *Entremés de los romances*, en favor de Gabriel Lobo Lasso de la Vega.

Si se dedica un apartado a entremeses en comedias (pp. 200-201), ¿por qué no dedicarle otro a entremeses intercalados en novelas, que también tiene su vertiente cervantina, más aún cuando en algún lugar se valora la propuesta de Domingo Ynduráin (p. 200) en relación con *Rinconete y Cortadillo?* En este sentido, pueden ser muy útiles los trabajos de Manuel Fernández Nieto (1983) y, sobre todo, Abraham Madroñal Durán (2008 y 2012).

En el campo de las representaciones (p. 203) conviene recordar las que bajo la dirección del maestro Enrique Ruelas (1913-1987) tuvieron lugar a partir del 20 de febrero de 1953 en la Plazuela de San Roque de la ciudad de Guanajuato. Esta fue la primera de una larga lista de otras muchas que crearon el sustrato adecuado para la creación del primer Festival Internacional Cervantino en 1972 (en 2011 se celebró el cuadragésimo aniversario del mismo con numerosas actividades y publicaciones), y, también, el museo iconográfico del *Quijote*, con sus coloquios anuales desde 1987.

Poca cosa es, en fin, para un libro que merece todo mi elogio; sentiré mucho arrinconar otras ediciones, incluso, en cierto modo, el libro de Asensio, con ese comienzo que tanto gusta de recordar Alberto Blecua no sin nostalgia de aquellos maestros que, además de saber mucho, sabían escribir ("Esqueje desgajado de la comedia por mano de Lope de Rueda, ha medrado como planta parásita enroscado en

hostil intimidad al tronco del que brotó"), pero lo cierto y verdad es que me encuentro ante setecientas páginas de riguroso trabajo textual, fino análisis y erudición sabiamente incorporada que, como afirmaba antes, convertirán esta edición en el *vademecum* entremesil cervantino

JOSÉ MONTERO REGUERA
UNIVERSIDAD DE VIGO

BIBLIOGRAFÍA

ASENSIO, EUGENIO. *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de Quevedo*. Madrid. Gredos. 1965.

—. Ed. Miguel de Cervantes. Entremeses. Madrid. Castalia, 1970.

BONILLA SAN MARTÍN, ADOLFO. Miguel de Cervantes. *Entremeses*. Introducción de [...] Madrid. CIAP. [S. a.].

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *Entremeses, jácaras y mojigangas*. Ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera. Madrid. Castalia, 1982.

—-, *Teatro cómico breve*. Ed. de María Luisa Lobato. Kassel. Reichenberger.1989.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, CARLOS. *Vocabulario de Cervantes*. Madrid. RAE. 1962.

FERNÁNDEZ NIETO, MANUEL. "El entremés como capítulo de novela: Castillo Solórzano". VV. AA. *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Madrid. CSIC. 1983. Pp. 89-198.

—-. Miguel de Cervantes. *Dos comedias y dos entremeses*. Barcelona. Debolsillo. 2005. (Incluye: *La entretenida*, *La casa de los celos*, *Los alcaldes de Daganzo* y *El retablo de las maravillas*).

GRANJA, AGUSTÍN DE LA. "Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes" en Anthony Close y otros. *Cervantes*. Alcalá de Henares. Centro de estudios cervantinos. 1995. Pp. 234-254.

—-. "La fecha de composición de *El retablo de las maravillas*". *Anales Cervantinos*. XXXIV. 1998. Pp. 255-67.

—-. "*La cueva de Salamanca* al margen del sexo". *Cervantes 1547-1997. Jornadas de investigación cervantina*. México. El Colegio de México y Fundación Eulalio Ferrer. 1999. Pp. 103-128.

MADROÑAL DURÁN, ABRAHAM. "Entremeses intercalados en el *Quijote*". VV. AA. *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*. Madrid. CSIC. 2008. Pp. 265-77.

—-. "Entre novela y entremés: la segunda parte de *El coloquio de los perros*". Rafael Bonilla Cerezo et alii. Eds. *Novela corta y teatro en el Barroco español [1613-1685]. Studia in honorem prof. Anthony Close*. Madrid. SIAL. 2012. Pp. 169-184.

MONTERO REGUERA, JOSÉ. *Miguel de Cervantes. Una literatura para el entretenimiento*. Barcelona. Montesinos. 2007.

MUÑOZ MOLINA, ANTONIO. *Todo lo que era sólido*. Barcelona. Seix Barral. 2013.

REY HAZAS, ANTONIO. *El nacimiento del "Quijote". Edición y estudio del Entremés de los Romances*. Guanajuato. Museo Iconográfico del *Quijote*. 2006. Con la colaboración de Mariano de la Campa.

YNDURÁIN, FRANCISCO. Miguel de Cervantes, *Entremeses*. Introducción de [...]. Madrid. Espasa-Calpe. 1999.

Antonio Chas Aguión. *Categorías poéticas minoritarias en el cancionero castellano del siglo XV*. Alessandria. Edizioni dell'Orso. 2012. 173 páginas.

Este volumen reúne, poniéndolos al día de la bibliografía reciente, siete trabajos anteriormente publicados. Marca un hito en una investigación sobre subgéneros de la poesía cancioneril que el autor está realizando desde su primerizo libro sobre *Preguntas y respuestas*, no sin abrir nuevas perspectivas.

Las *categorías* poéticas estudiadas están colocadas bajo tres capítulos. En el capítulo primero, *De ingenio*, figuran los perqués, las adivinanzas y las disputas burlescas; en el segundo, *De jure*, los procesos y los testamentos; en el último, *De amore*, los manuales de gentileza y las definiciones de amor (*qué cosa es amor*).

La coherencia del volumen consiste no solo en la elección de las obras que, dentro de la producción cancioneril conservada, ocupa un lugar cuantitativamente marginal, sino en el objetivo asignado y en el método seguido. Lo que procura demostrar Antonio Chas es que los trovadores del XV se preocupan de ampliar el repertorio tradicional y, para conseguirlo, no dudan en asimilar ciertas clases de discursos alejados de su práctica habitual -jurídico, principalmente, pero también religioso y moral. Esas incursiones en terrenos nuevos redundan en beneficio de una mayor *sotileza* conceptual y, paralelamente, de una exigencia formal mayor. Otro de los objetivos es proponer un corpus de esas obras para cada una de ellas, aunque las disputas burlescas, los procesos, y las adivinanzas carezcan del cuadro correspondiente. En cuanto a método, Antonio Chas se apoya siempre que es posible en la terminología presente en los mismos cancioneros, sobre todo en los epígrafes y en los primeros versos y, después de agotar esa vena que no siempre resulta fecunda, en una lectura comparada de las obras concernidas.

El proyecto es ambicioso porque el crítico anda en terreno poco firme y mal delimitado, como lo saben de sobras los que estudian los cancioneros. Por una parte, la terminología, debida principalmente a Juan Alfonso de Baena, no asegura una separación genérica siempre indiscutible: la palabra *proceso*, de uso corriente, difícilmente puede servir para definir un género poético, de ahí que el compilador la asocie a *recuestas*, palabra unívoca. Por otra parte, por voluminosa que sea la producción cancioneril, su conservación resulta demasiada aleatoria para permitir generalizaciones, y menos en formas muy peculiares, cuya característica principal consiste en alejarse voluntariamente de los cánones al uso. Por fin, la consideración de un cuadro cronológico amplio (un siglo largo) dificulta aun la tarea, al incorporar el criterio de la evolución a una interpretación ya de por sí compleja.

Para hacer frente a esas incertidumbres, Antonio Chas se atiene a una metodología rigurosa que no deja lugar a las aproximaciones y se expone constantemente a una evaluación de su propia pertinencia. De ahí que sus análisis obliguen a someter los criterios aparentemente menos discutibles a una puesta en perspectiva. Para mencionar solo algunos, diré que la noción de *serie* cobra un valor nuevo, estructurante, dentro de un subgénero con un corpus limitado. La intención proclamada por el poeta resulta a menudo sospechosa y debe ser interpretada más bien como una "obligatoriedad pretendida" y no siempre respetada. La versión escrita de las recuestas e intercambios burlescos dan una imagen incompleta, por no decir falseada, de esos ejercicios, que no se conciben sin una buena dosis de improvisación, y, por consiguiente, de oralidad, lo que atenúa mucho el impacto de la procacidad verbal que se usa en ellos (*verba volant*).

Otro tema de reflexión digno de tenerse en cuenta concierne la parodia: si debe considerarse como una categoría en sí o como la variante de una forma seria. La *ley*

de amor de Suero de Ribera sugiere que las versiones paródicas -el fingir de los falsos galanes y la versión *a lo converso* (mejor que *a lo judío*)- glosan la versión seria. Lo indudable es que la utilización, para otros fines, de cierto tipo de discurso conlleva una buena dosis de humor, simple medida prudencial para quien se atreve a invadir un campo ajeno sin estar cualificado para ello. Un testamento o una recuesta en verso no puede ambicionar cumplir el cometido de una versión en prosa de las mismas, y, para justificarse, debe tomar cierta distancia con la modalidad seria.

Ciertas categorías están condenadas a ser muy minoritarias, por sus mismas características formales, cuando éstas alcanzan un sumo grado de complejidad. Este es el caso del perqué, cuyo patrón formal, además de la iteración anafórica de la fórmula interrogativa, se caracteriza por una disposición métrico-estrófica que suele separar el sujeto del verbo, lo que se traduce por el uso sistemático del encabalgamiento. La coincidencia de esas dos *contraintes* formales rara vez se da en un mismo poema, lo que explica que la categoría evolucione hacia unas modalidades que mantienen una lejana relación con el núcleo primitivo.

Para otras, rápidamente se agota la vena que han abierto, como es el caso del testamento. Todo el mérito recae en el que tuvo, por primera vez, la idea de adaptarlo como soporte de su creación poética. Las versiones posteriores no pasan de ser una mera imitación y carecen de la gracia primera. Solo se salvan apartándose del modelo y, en gran medida, desfigurándolo (idea del desmembramiento o juicio final pronunciado por la dama).

En oposición con la *canción* y en menor medida con el *decir*, formas ampliamente difundidas y que no exigen una aptitud particular por parte de los que las practican, las que inventaria y analiza Antonio Chas suponen un mínimo de virtuosismo, lo que orienta al investigador hacia los más dotados de los trovadores y le ahorra perderse en los arenales de una producción tanto cuantitativamente abrumadora como cualitativamente mediocre. Este enfoque permite circunscribir una élite y observarla en lo mejor de su actividad, cuando se deja llevar por su inspiración y se suelta, abrigada por la complicidad de unos interlocutores elegidos, intimidad que quedará publicada, aunque solo en parte, por el indiscreto Juan Alfonso de Baena.

Todas estas consideraciones, y muchas más, inspira el volumen de Antonio Chas, ofreciendo, más allá de unas claves de lectura para categorías poéticas minoritarias, un enfoque renovado sobre la poesía cancioneril y la creatividad de sus mejores trovadores.

MICHEL GARCÍA
UNIVERSITÉ DE LA SORBONNE NOUVELLE-PARIS 3

Anthony H. Clarke y Trevor J. Dadson. *La España del siglo XIX vista por dos inglesas: Lady Holland y la novelista George Eliot (1802-1804 y 1867)*. Introducción y notas de Anthony H. Clarke y Trevor J. Dadson. Traducción de María de los Angeles Gimeno Santacruz. Zaragoza. Institución Fernando el Católico (CSIC). 2012. 286 páginas.

El presente volumen es una manifestación más del creciente interés que despiertan el siglo XIX y la literatura de viajes. Reúne dos relatos de gran interés y de carácter muy diverso, el del viaje a España de Lady Holland entre 1802 y 1804, que es un clásico en su género, y el del de George Eliot y George Henry Lewes en 1867, escasamente conocido en nuestro país. Traducidos y acompañados de excelentes estudios, son accesibles ahora al público hispanohablante.

En su "Introducción" al estudio de los *Diarios* de Lady Holland correspondientes a su viaje a España en los años 1802 a 1804, el profesor Dawson nos ofrece una biografía, imprescindible para situar a este personaje dentro del ambiente de su época, y destaca los aspectos más notables del carácter de su autora, de sus intereses y de sus observaciones sobre España y los españoles.

Elizabeth Vassall (1771-1845) fue hija de un rico terrateniente de Jamaica, y tuvo una educación descuidada y libre que ella compensó a lo largo de su vida con una curiosidad y una afición a la lectura no comunes entre las mujeres de su tiempo. Contrajo matrimonio a los 15 años con Sir Godfrey Webster, un hidalgo campesino "de temperamento desigual y desagradable", más de 20 años mayor que ella y de gustos totalmente opuestos a los suyos. Elizabeth se aburría en el campo y convenció a su marido para ir a Italia en 1791, el primero de una serie de viajes al Continente, y en especial a Italia, que llegaría a ser su segunda patria.

En otro viaje a ese país en 1793 conoció en Nápoles a Henry Richard Fox, Lord Holland, un joven inteligente, amable y de gran conversación, amante de los viajes y de las artes, rico, y de ilustre familia. Tenía una ideología liberal muy avanzada para su época, y durante su destacada carrera política defendió en la Cámara de los Lores la abolición de la esclavitud y el derecho de los católicos ingleses a participar en la vida política y social del Reino Unido. Conocía ya diversos países, entre ellos España, donde pasó nueve meses en la primavera de 1793, y donde hizo amigos a quienes volvería en encontrar más adelante.

La compañía constante y la identidad de intereses pronto llegaron a ser una relación amorosa, y tras de quedar embarazada Elizabeth por Lord Holland, ambos regresaron a Inglaterra para conseguir el divorcio de Sir Godfrey; se casaron en julio de 1797, ella tenia 26 años y él 23. Tanto por razones de salud de su hijo Charles como por el interés de Lord Holland de consultar documentos relacionados con su estudio sobre Lope de Vega, que publicó en 1806, hicieron un viaje a España (1802-1804), que duró casi tres años. Allí visitaron buena parte del país y residieron en varias ciudades españolas como Valencia, Sevilla y Madrid, se relacionaron con la alta sociedad española, visitaron monumentos, bibliotecas y museos, y en todas partes fueron recibidos con respecto y con afecto. En mayo de 1805 regresaron a Inglaterra donde Lord Holland tuvo una destacada actuación en la Cámara de los Lores y reunió una de las mejores colecciones de libros españoles de Inglaterra. En Londres continuaron una vida social muy activa y a sus cenas asistieron las personalidades más destacadas de la política, la literatura y las artes del tiempo como Ugo Fóscolo, Richard Brinsley Sheridan, lord Grey y Walter Scott y no pocos liberales españoles. Todavía hicieron otro viaje a España en 1808, ya en tiempos de guerra, salieron el 9 de octubre y volvieron en julio de 1809. Lord Holland falleció en 1840 y su esposa en 1845.

En sus viajes a Europa los Holland viajaban con sus hijos, el médico Dr. Allen, ayas y criados. Como era costumbre entonces, iban provistos de cartas de presentación y debido a su alto rango tuvieron acceso sin restricciones a lo más florido de la nobleza española y tratar a la misma familia real, a cuyas fiestas asistieron. Tuvieron una intensa vida social durante su larga estancia en Madrid y su círculo de amigos o conocidos incluía a Cabarrús, a Jovellanos (con quien lord Holland mantuvo una interesantisima correspondencia), al duque del Infantado, a Urquijo, al erudito Pellicer y a Quintana, muchos de ellos caídos luego en desgracia en tiempos de Godoy. Lady Holland consideraba a Carlos IV, como "todo un *bon homme* y sus grandes talentos consisten en sus aptitudes como un *garde de chasse*", de gustos y entretenimientos

infantiles. Estaba dominado por la reina, que era inteligente, refinada y de un comportamiento sexual muy libre. El favorito Godoy era "un hombre grande, tosco, rubicundo, de mirada soñolienta, intensa y voluptuosa" y el príncipe don Francisco, el hijo favorito de la reina, tenía "un parecido escandaloso al Príncipe de la Paz" (53).

Dotada de una curiosidad y de unos conocimientos fuera de lo común para una mujer de su época, admiraba la obra de Voltaire y los ideales de la Revolución Francesa, asistió en París a a los debates en la Asamblea Nacional donde escuchó a Robespierre, y Napoleón recibió afectuosamente a los Holland. Llevados de su interés por las artes visitaron en ocasiones con gran detalle bibliotecas, museos y archivos, entre ellos el de Indias en Sevilla, monumentos, iglesias y colecciones de pintura.

Durante su larga estancia en España residieron en diversas ciudades, principalmente en Madrid y en el sur, y los Diarios recogen las diversas impresiones de su autora. Como era de esperar, lady Holland comparte muchos intereses con otros viajeros anglosajones, protestantes y del sexo femenino que recorrieron España en el XVIII y el XIX como la diversidad de costumbres, el bandolerismo, las modas y el modo de ser de las mujeres españolas. Aunque no ataca el catolicismo critica el poder del clero y la superstición del pueblo; insiste en ver las cárceles y los instrumentos de tortura de la Inquisición y considera El Escorial como "un monumento tan magnífico y poderoso de superstición tenebrosa"

Los Diarios Lady Holland destacan entre los relatos de viajes de su siglo tanto por la información que contienen como por la perspicacia y agudeza de juicios de su autora. Describe de manera colorista y detallada y está libre de la obsesión de encontrar las ventas cervantinas y la España moruna y de pandereta que esperaban tantos compatriotas suyos de viaje por España.

Además, como destaca el Profesor Dadson, los Holland estuvieron en Sevilla en mayo de 1803, antes de la invasión francesa y la destrucción de tantas iglesias, con el consiguiente robo de cuadros y objetos religiosos. La descripción que hace Lady Holland de los cuadros de Murillo en Los Venerables de Sevilla "resulta imprescindible […] sus continuas referencias a un estado de cosas poco antes de la Guerra de la Independencia nos proporciona una guía inmejorable para conocer la realidad de tantos edificios ahora destruidos o cambiados o cuyo contenido artístico había sido robado" (51). Los Holland fueron los ingleses mejor informados sobre la España de su tiempo, este Diario revela más de la vida y la política española de entonces que muchos libros de historia, y es una crónica fiel de los últimos años del reinado de Carlos IV. Su contemporáneo Charles Greville consideró en sus propios Diarios a Lady Holland como "una luz de la sociedad que iluminó y adornó Inglaterra e incluso Europa durante medio siglo".

Mucho menos conocido de los españoles son la persona y la obra de Marian Evans, conocida por el seudónimo "George Eliot" y famosa ya entre los lectores angloparlantes cuando llegó a España por *The Mill on the Floss* (1860) y otras novelas. Mujer inteligente y librepensadora, era autodidacta, había llegado a adquirir impresionantes conocimientos en varios campos y tuvo "una facilidad casi innata para representar las ideas y los prejuicios de sus personajes sin juzgarlos ni desvelar sus propias opiniones" (173). También tenía ya reputación europea George Henry Lewes, su compañero sentimental durante más de veinte años. Este era un estudioso polifacético especialista en ciencias naturales y en fisiología, y autor de *The Spanish Drama: Lope de Vega and Calderon* (London 1846) y *The Life and Works of Goethe*. Ambos llegaron a España en busca de un clima benigno para la precaria salud de Lewes, y para

conocer más a fondo el ambiente, el contexto físico de las tierras del sur de España para *The Spanish Gipsy*, un poema dramático cuya composición afectó mucho a Eliot, quien acabó transformándolo en un drama en verso libre.

60 años después del viaje en mulas y en carruajes de los Holland, emprendieron el suyo George Eliot y Lewes por ferrocarril y barco de vapor. Su estancia duró de enero a marzo de 1867; estuvieron un mes en Biarritz, visitaron San Sebastián, Zaragoza, y Barcelona, y fueron desde allí por mar a Alicante, Málaga, Granada, Córdoba y Sevilla. Estuvieron poco tiempo en Madrid, dedicados principalmente a visitar el museo del Prado y desde allí regresaron a su país.

Sus impresiones de viaje provienen de cartas, y del diario escrito por Lewes; desgraciadamente continua perdido el de George Eliot, que sin duda sería una valiosa fuente de información. El diario de Lewes no es un libro de viaje sino unas páginas de apuntes que no revelan intención alguna de publicarse, y que abundan en referencias personales a las dolencias, el cansancio, los mosquitos, si les sentó bien la comida, la hora a que se acostaron, y los dolores de cabeza.

Para aprender español, alternaban la lectura del *Quijote*, de *Gil Blas* y de *La Gaviota* de Fernán Caballero con la de un libro de conversación y la de una gramática española; conocían bien el *Handbook* de Richard Ford, y siguieron sus consejos sobre alojamientos y lugares que visitar. Es bastante obvio que los Lewis se hacían ilusiones acerca de su competencia en la lengua española, no parece verosímil que dominaran el español lo bastante como para leer aquellos libros (para sus estudios sobre Lope de Vega, Lewes se sirvió de traducciones inglesas). Como opina el profesor Clarke, para George Eliot "el deseo de aprender el español tenia más que ver con la lengua escrita que con la hablada; buena parte de sus conocimientos en cuanto a España y los españoles […] procedía de sus lecturas […] tenemos que aceptar que ella creía que era posible captar algo de la esencia de España mediante unas lecturas históricas, un aprendizaje mínimo de la lengua y una visita de cinco semanas escasas al país" (189). De hecho, la España real que tienen ante los ojos evoca y confirma la España libresca que conocían: a menudo ven por todas partes tipos "como los pintados por Murillo"; un perro era "un animal como los de Velázquez" (22.II. 1867); y unos vecinos del Albaicín con los que estuvieron una tarde "nos hicieron pensar que estábamos viviendo un capítulo de una de las novelas de Fernán Caballero" (19.II. 1867). A juzgar por el diario y las cartas fue un viaje turístico en el que visitaron poco más que las ciudades y los monumentos recomendados por Ford. Ni rehuyeron el trato con otros turistas extranjeros ni parece que trataran con más españoles que los relacionados con su estancia en hoteles y sus viajes, aparte de los guías, los gitanos y otros tipos folklóricos. De hecho, les emociona su encuentro con la "España de pandereta"; en su visita a un mercado en Zaragoza observan "un cuadro emocionante: ¡curas, gitanos, campesinos con colgaduras [?], burros, naranjas, repollos y niños! Gamines con capa y cigarrito." (30. I. 1867), y Lewes describe con gran entusiasmo una juerga gitana a la que asistió con otros turistas en Granada:

> Después de la cena nos juntamos a varios de los huéspedes para disfrutar de un grupo de gitanos: el capitán, tres o cuatro hombres, seis muchachas vestidas al uso y algunas jóvenes y niños como comparsas. Bailaron fandangos y bailes gitanos acompañándose de castañuelas, panderetas y aullidos primitivos que pretendían ser cantos. La interpretación tenía una furia salvaje que a pesar del ruido era interesante; y dos de las jóvenes eran bonitas, pero todo era primitivo e

> inmoral. El mejor regalo de la tarde fue el capitán, casi negro, de torso magnifico y bella cara: una pantera convertida en hombre era la primera impresión, la segunda un león, la tercera ¡qué esplendido Otelo! Guapo a la perfección, de bonita nariz de ventanas abiertas y sensibles, magnifica frente y una hostilidad espantosa en la mirada Lo contemplamos tanto como lo hubiéramos hecho con una bella estatua griega (21.II.867).

Carecen de interés por la vida social y política de España y, como advierte Clarke, Eliot parece estar "aparentemente inconsciente de la situación explosiva que se estaba formando, incluso cuando pasaron por Madrid" (9) pocos meses antes de la Revolución del 68. Les entusiasma el paisaje andaluz "campos de olivos y bosques de pinos, montañas nevadas, viñas, huertos de cerezos y ciruelos en flor, naranjos y limoneros, olivos en los setos, bajo un cielo resplandeciente" (1.II.1867), son grandes amantes de la pintura y la autora de *Middlemarch* confía a su amiga Madame E. Bodichon, desde Londres que los cuadros del Museo del Prado y la catedral de Sevilla "son suficientes para justificar la civilización de occidente" (18.III.1867).

Después de esta visita a España, superficial, turística y breve, George Eliot y George Lewes fueron grandes amantes de España y de los españoles, con excepción de los andaluces, "gente mucho más descortés que la del este y la del norte" (26.II.1867), hallan "Los modales de los españoles son encantadores, sencillos, dignos, amistosos, refinados. Hasta los mendigos, bastante numerosos a decir verdad, son distintos de los mendigos de todas las otras naciones por lo raro de no ser importunos. Si los desdeñosos ingleses pueden decir que la mayor parte de los nobles españoles son mendigos, yo les contestaría que los mendigos españoles son nobles" (17.II.1867).

Hay que agradecer a los Profesores Anthony H. Clarke y Trevor J. Dadson y a la traductora María de los Angeles Gimeno Santacruz el hacer accesibles ahora estos relatos de viajes por una España ya lejana, que llegan a nosotros en una edición tan cuidada como las que acostumbra hacer la Institución Fernando el Católico.

En la traducción castellana se advierten algunas frases cuya construcción sintáctica sigue a la inglesa, el adjetivo "encantador" y sus variantes se repite con demasiada frecuencia a lo largo del texto, y, en ocasiones, la traducción es inapropiada: "el tiempo continuó teniendo su carácter trascendente"(229); "campesinos con colgaduras" (209). Los textos están ilustrados con dos bellas retratos en color de Lord y de Lady Holland y otros dos de George Eliot y de George Heny Lewes, y van acompañados de un excelente aparato de notas, una Bibliografía y un Indice Onomástico.

Salvador García Castañeda
The Ohio State University

Rosa Fernández Lera y Andrés del Rey Sayagués. *De re bibliographica. Menéndez Pelayo y su biblioteca*. Santander. Biblioteca de Menéndez Pelayo (1906-1912). 11 vols. *Enrique Menéndez Pelayo. Epistolario*. Santander. Publicaciones de la Biblioteca Menéndez Pelayo, 4. 2012. 499 páginas.

La aparición del *Epistolario* de Enrique Menéndez Pelayo (2012) y, en el mismo año, la de la *Bibliografía de y sobre Enrique Menéndez Pelayo*, que hace el volumen 10 de la serie *De re bibliographica. Menéndez Pelayo y su biblioteca*, me decidieron a reseñar además del presente *Epistolario* esta serie iniciada y dirigida por Rosa Fernández

Lera y Andrés del Rey Sayagués, Técnicos de la Biblioteca Menéndez Pelayo, a quienes se deben los estudios, las bibliografías y la edición de cada cuaderno.

La serie *De re bibliographica*, patrocinada por el Ayuntamiento de Santander, de la que han aparecido 11 cuadernos entre 2006 y 2012, nació a raíz del 150 aniversario del nacimiento de Menéndez Pelayo para dar a conocer noticias de información bibliográfica sobre don Marcelino y su Biblioteca, que de alguna manera, en palabras del mismo, es "obra de mi paciente esfuerzo, única obra mía de la cual estoy medianamente satisfecho".

El primer cuaderno es un *Homenaje a Menéndez Pelayo* (0, 2006) encabezado por la presentación del entonces Alcalde de Santander, Gonzalo Piñeiro. La serie *De re bibliografica* lleva el mismo título que el escrito en forma de carta dirigió Menéndez Pelayo a Gumersindo Laverde en la *Revista Europea* (VIII, Núm. 125, 65-73) en 1876. Eran entonces los tiempos juveniles de sus colaboraciones en *La Tertulia* y en la *Revista Cántabro-Asturiana* y de su viaje de estudios al extranjero, pero en este articulo don Marcelino revela ya su acertada interpretación de lo que ha de ser la bibliografía, a la vez que su profundo conocimiento y familiaridad con las obras más arcanas. De hecho, esta carta a Laverde constituye un amplio panorama del estado de los estudios bibliograficos en España en aquellos días, así como un estructurado programa para el desarrollo de estos estudios en el futuro.

Complementan este cuaderno dos artículos escasamente conocidos; el de Antonio Rubió i Lluch (*El Tiempo*, México, 15.XII.1891) , y el discurso necrológico, obra de José Ramón Lomba y Pedraja (leído en el Ateneo de Madrid el 9 de noviembre de 1912 y publicado en *La Atalaya* y el *Diario Montañés* los dias 18 y 19 de mayo de 1912, en el primer aniversario del fallecimiento de don Marcelino). Son dos escritos entrañables, de carácter biográfico e íntimo, testimonios vivos y afectuosos de la vida del Maestro montañés. El de Rubió, condiscípulo y amigo íntimo da una visión de la vida en Madrid del Menéndez Pelayo joven pero ya respetado estudioso, y el de Lomba, discípulo, amigo y después su albacea, la de Menéndez Pelayo en Santander en los años de madurez y hasta pocos dias antes de su muerte. Ambos destacan su personalidad abierta, simpática y modesta, su vida propia de un estudiante, que cambió poco con los años, su desordenado vivir rodeado de libros, su pasión de bibliófilo, y sobre todo, su entusiasmo, su inmenso saber y su gran memoria. Testimonios vivos y de primera mano que retratan al hombre extraordinario que dedicó su vida a las letras.

La *Bibliografía* sobre *Menéndez Pelayo y su Biblioteca (1995-2005)* (1, 2006) recoge las obras publicadas en torno a don Marcelino y su Biblioteca en los últimos diez años. Van divididas en cuatro grupos : 1) Estudios generales sobre la vida y la obra de Don Marcelino; 2) Aspectos biográficos diversos; 3) Su obra, ordenada en apartados diversos como Pensamiento e Ideología, Filosofia, Estética, etc., con otro para las distintas ediciones de sus obras y para los Epistolarios; y 4) Sobre la Biblioteca. Complementa el cuaderno un Apéndice sobre los "Actos y Exposiciones bibliográficas celebradas en la Cátedra de Menéndez Pelayo : Conferencias, presentación de libros, etc".

El *Epistolario de Menéndez Pelayo (No incluído en el Epistolario General)*, (2, 2006) recoge treinta y cuatro cartas encontradas después de haberse publicado el *Epistolario*, una nota anexa a otra ya publicada, y la referencia a otras diez y ocho cartas procedentes de la correspondencia de Lázaro Galdiano con Menéndez Pelayo. Entre las recogidas en este opúsculo destaco las dirigidas a Amós de Escalante, a Gómez Imaz, a José Ramón Mélida, a Carolina Michaelis de Vasconcelos, a Segismundo Moret y a Baldomero Villegas. Este último fue un pintoresco cervantista mon-

tañés empeñado en ver a Cervantes como un autor subversivo y en el *Quijote* ocultos mensajes y ataques a la Iglesia, sin que hubiera modo de convencerle de lo contrario. Con este motivó dirigió unas ofensivas cartas a Pereda, e insultó a Menéndez Pelayo por sus ideas religiosas. La epístola publicada aquí es la enérgica respuesta de este último a "los agravios" del apasionado don Baldomero, pues "no es posible consentir esa frescura de dudoso gusto con que atropella V. por todo, y esos rasgos de audacia con que indebidamente entorpece V el conocimiento de la Verdad."

El cuaderno 3 contiene una carpetilla con la convocatoria (2006) para rendir homenaje a Menéndez Pelayo en el aniversario de su nacimiento; un facsímil del manuscrito del *Discurso de acción de gracias al pueblo de Santander con ocasión del homenaje de la ciudad en desagravio por no haber sido elegido director de la Real Academia Española* pronunciado por el autor de los *Heterodoxos* en la Biblioteca Menéndez Pelayo el 30 de diciembre de 1906, así como el texto de su transcripción; recortes de prensa acerca de la elección, que recayó en don Alejandro Pidal; y la transcripción del documento de "Adhesión de los escritores españoles a la candidatura de Menéndez Pelayo".

En su discurso, breve y modesto, don Marcelino, agradeció emocionadamente el apoyo y el cariño de los montañeses que abarrotaban la Biblioteca, reiteró su amor a la patria chica y evocó el magisterio de Amós de Escalante y de Pereda. Las reseñas de *El Diario Montañés* ("Homenaje a Menéndez Pelayo", 31.XII.1906) y de *La Atalaya* ("En honor de Menéndez Pelayo", 31.XII.1906) destacan el carácter emocional del acto, el fervoroso cariño de los santanderinos y el amor del Maestro a su tierra, quien , acabado el acto, dio un "¡Viva a la Montaña! desde unl balcón, contestado por quienes llenaban la la calle. El *ABC* de Madrid daba una fotogtafia de don Alejandro Pidal, otra de don Marcelino y una tercera de los académicos reunidos en la Academia la noche de la votación (23.XI.1906), y al día siguiente una caricatura de Xaudaró que mostraba a Pidal sentado en un sillón y a Menéndez Pelayo, muchísimo más alto, sobre la torre formada por sus obras, y con los siguientes versos: "Al cabo alcanzó Pidal / el sillón presidencial; / mas yo, con la gente, opino / que el verdadero sitial / lo ocupa don Marcelino". Y el *Heraldo de Madrid* reproducía una caricatura de Pidal, con el siguiente pie: "Don Alejandro Pidal, nuevo presidente de la Academia Española, por 16 votos en pro...y 17.550.246 en contra.

Ofrece especial interés la "Adhesión de los escritores españoles a la candidatura de Menéndez Pelayo", que publicó *El Liberal* de Madrid el 22 de noviembre de 1906, en la que con términos respetuosos y comedidos los firmantes solicitan a D. Alejandro Pidal la renuncia a su candidatura a la presidencia de la Academia pues Menéndez Pelayo es uno de "los pocos hombres que están por encima de toda discusión y de toda concurrencia". La lista de nombres es impresionante, tanto por su número, más de ciento treinta, como por la diversidad de edades, de escuelas y de credo poíitico. A riesgo de ser prolijo destaco los de Mariano de Cavia, los Quintero, Pío Baroja, Ramón Pérez de Ayala, Pedro Mata, Azorín, Jaime Balmes, Eduardo Zamacois, Antonio Machado, Francisco Villaespesa, Emilio Carrere, Bonilla Sanmartin, Felipe Trigo, el peruano José Santos Chocano, Manuel Azaña, Carlos Arniches, Gabriel Miró, y Federico Urales.

La lectura del cuaderno *El Marqués de Jerez de los Caballeros y el Duque de T'Serclaes. Una broma bibliográfica*, (4, 2007 me hizo recordar mis lejanos tiempos estudiantiles en la Universidad de California, en Berkeley, donde don Antonio Rodriguez Moñino, gran conocedor y amante de los libros, nos habló en más de una ocasión de aquellos personajes y de aquella broma. El Marqués de Jerez de los Caballeros y el

Duque de T'Serclaes eran hermanos gemelos y apasionados bibliófilos y vivían en Sevilla; allí tenían sus excelentes bibliotecas y en sus tertulias, a las que solía asistir Menéndez Pelayo en primavera, rivalizaban en mostrar sus últimas joyas bibliográficas. Para darles una broma, sus amigos Enrique de Leguina, barón de la Vega de Hoz, y Manuel Gómez Imaz, el estudioso de la Guerra de la Independencia, inventaron la existencia del agustino montañés Fr. Henrique de Polanco, autor de un curioso romance. El opúsculo, hábilmente falsificado contenía el romance *Crisol de la verdad*, etc., (muy en la linea de los de ciego), obra de Leguina, y un prólogo de Gómez Imaz. Cada uno de los dos hermanos consiguió el que creían ser ejemplar único y rarísimo , y al fin, en plena tertulia se descubrió la broma, un tipo de superchería relativamente frecuente en la historia literaria (recordemos el falso *Ossian* de McPherson o *El buscapie* de don Adolfo de Castro), De aquel romance se imprimieron solamente siete ejemplares, uno de ellos para don Marcelino, que se conserva en su Biblioteca, y del que Fernández Lera y del Rey Sayagués incluyen un facsímil. Aparte de su carácter anecdótico este olvidado capítulo de la historia de la bibliografia destaca el mundo del distinguido grupo de eruditos y bibliófilos sevillanos en el último tercio del XIX, hoy apenas conocido.

Aunque don Marcelino no era apasionado de los toros, la monografía. *Algunas obras sobre toros en la Biblioteca de Menéndez Pelayo* (5. 2007) recoge la notable colección de obras relacionadas con el arte del toreo de su biblioteca, que fue formándose con los libros regalados por sus autores. Se incluye aquí la graciosa anécdota con unos toreros sevillanos, "El *zaber* de Menéndez Pelayo (frusleria anecdótica)" que contó Rodríguez Marín en el homenaje que tributó al autor de los *Heterodoxos* el Ateneo de Madrid en 1906.

El cuaderno 6, *En recuerdo de Manuel Revuelta Sañudo. Director de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (1976-1994)*, publicado en 2007 está dedicado a quien fue su director diez y ocho años. Recoge los testimonios de aquellos estudiosos, la mayoria profesores universitarios, que frecuentaron la biblioteca y llegaron a conocer y a mantener algunos estrecha amistad con don Manuel Revuelta. De la lectura de sus testimonios emerge la figura de un hombre cordial y sincero, emprendedor y activo que llevó a la biblioteca un espíritu renovador manifiesto en obras y mejoras de orden interno tanto en el edificio de la biblioteca como en la conservacion de sus fondos; El *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* alcanzó en aquellos años la calidad de publicaciones que han hecho de esta revista una de las principales del mundo en el terreno de la filologia hispánica; a Revuelta se debió, con la colaboración de Fernandez Lera y del Rey Sayagués. la publicación de los 23 volúmenes del *Epistolario* de Menéndez Pelayo (1982-1991), patrocinada por la Fundación Universitaria Española, así como la organización de varios prestigiosos Coloquios Internacionales de Literatura y Pensamiento Hispánicos.

El *Epistolario de Ricardo León a Enrique Menéndez Pelayo* (7, 2008) publica venticuatro cartas inéditas escritas entre 1906 y 1920, procedentes de la Biblioteca Menéndez Pelayo y del archivo particular de Pablo Beltrán de Heredia. Revelan el gran respeto y admiración del autor de *Casta de hidalgos* por don Enrique que, a lo largo de los años, llegó a ser una gran amistad. Durante su estancia en Santander entre 1901 y 1906 el trato con Enrique y con otros escritores montañeses le hizo evolucionar desde el progresismo a una ideología conservadora. En Santander comenzó *Casta de hidalgos*, su primera novela situada en Santillana del Mar, que apareció en 1908 y tuvo gran éxito; las siguientes afianzaron su reputación, y fue un autor muy leído en

los años 20 y 30. En estas cartas se refiere a la publicación de sus obras y a su entrada en la Academia, y da noticias de carácter personal. Ricardo León fue un enamorado de Santander y de Santillana y admiró como maestros a Amós de Escalante, a Menéndez Pelayo, a Pereda, y al mismo Enrique.

El siguiente cuaderno *De re bibliographica. Al fulgor de la hoguera. Homenaje a Menéndez Pelayo y a Miguel Delibes* (8, 2010) recoge dos conferencias impartidas el 19 de mayo del 2010 por Antonio Santovenia Setién y por Mario Crespo López en una sesión académica conmemorativa del 98º aniversario del fallecimiento de don Marcelino.

En "Marcelino Menéndez Pelayo y la ciencia histórica", Santovenia Setién expuso la visi ón que tuvo don Marcelino de la historia, regida por Dios como un instrumento básico para la comprensión y defensa del orden tradicional. Y en la misma línea que el historiador alemán Leopold von Ranke, consideraba que la tarea de reconstruir el pasado era fundamental para los pueblos. A la dureza con la que trató en los *Heterodoxos* a los que se apartaron del dogma católico, a quienes atribuía los males y las desgracias de la patria, se debieron principalmente muchas críticas adversas, incluso hasta el presente, a pesar de haber ido rectificando sus juicios con el tiempo, especialmente en la versión de sus *Obras Completas*. Pero, como destaca Antonio Santovenia, su obra continua recibiendo hoy día valoraciones positivas de autores tan destacados como Vargas Llosa y Fernando Savater.

En su conferencia "Miguel Delibes, lector de Menéndez Pelayo. La escritura de *El hereje*" el profesor Crespo López situó la novela dentro de la obra de Delibes, y examinó puntos tan debatidos por la crítica como el de la libertad de conciencia, y el de *El hereje* como novela histórica, sobre la que su autor afirmaba que procuró que "la historia no devore a la fábula". Pero el tema central de la conferencia fue la presencia de la *Historia de los Heterodoxos* de Menéndez Pelayo en la gestación de *El Hereje*. Para escribir esta novela Delibes se documentó cumplidamente en busca de fuentes históricas y uno de sus amigos le proporcionó unas páginas de los *Heterodoxos* ("El luteranismo en Valladolid y otras partes de Castilla la Vieja. D. Carlos de Seso. Fray Domingo de Rojas. Los Cazallas", capítulo VII, tomo III, Ed. Nacional de las *Obras ompletas*), y el anejo documental "Procesos de protestantes españoles del siglo XVI" (tomo VII). Y Crespo destaca que en esas páginas halló información relevante sobre las simientes de la Reforma en Castilla, que usó expresiones halladas en esta obra y "las adaptó a su fin literario y creativo". Citó algunos fragmentos que revelan en ocasiones la dependencia textual del *Hereje* de algunos pasajes de los *Heterodoxos*, y concluyó destacando que la obra de Menéndez Pelayo, el defensor del catolicismo a ultranza "resulta ser paradójicamente la fuente para una hermosa creación literaria que nos conmueve por la honra y la tragedia de sus protagonistas, herejes y heterodoxos, precisamente".

El cuaderno va encabezado por dos textos breves de don Marcelino, el "Discurso leido con ocasión de la entrega de la medalla de oro al ser electo Director de la Academia de la Historia" y la "Advertencia preliminar" a "Procesos de protestantes españoles en el siglo XVI".

De re bibliographica. Menéndez Pelayo y su biblioteca. Descripción geográfica de la provincia marítima de Santander de Félix Fernández Cavada. Santander: Biblioteca de Menéndez Pelayo, (9, 2010). El Ateneo Español del Trienio (1820 a 1823) tuvo carácter acentuadamente político y liberal, y allí dieron discursos y leyeron memorias políticos y escritores tan distinguidos como Mariano Lagasca y José Joaquín de Mora. La primera de todas, cronológicamente, fue la *Descripción geográfica de la provincia marítima de Santander* (9. 2010), leída por el "ciudadano F.C". en la noche del 23 de junio

de 1820, e impresa al año siguiente (Madrid: Imprenta de León Amarita, 1821). El "ciudadano F.C" era el montañés don Félix Fernández Cavada, quien vió la la luz en 1784 cerca de San Felices de Buelna, y fue hijo del conde de las Bárcenas. En esta *Memoria* se proponía dar a conocer la provincia marítima de Santander, sus leyes, clima y costumbres, y aconsejaba hacer lo mismo a otros autores con las demás provincias pues España es desconocida y no es de extrañar, añadía, que "escritores extranjeros de la mayor nota hayan cometido los más crasos errores sobre el estado de nuestra nación, cuando nosotros mismos nos hemos desdeñado conocerle". Cada región conserva su antiguo carácter pues España es un país de costumbres muy diversas pero apenas conocemos más que el pequeño rincón en que vivimos. Y Félix Cavada exhorta a sus contemporáneos a ampliar esos conocimientos hasta tener consciencia de lo que es España, una nación que siempre será admirable a cuantos la conozcan.

De la *Descripción geográfica de la provincia marítima de Santander* existen hoy escasísimos ejemplares, conservado uno de ellos en los fondos de la Biblioteca Menéndez Pelayo. Su reproducción facsímil hace accessible ahora una obra que, al decir de Menéndez Pelayo, constituye "el primer ensayo de una descripción física de la provincia, enlazándola con sus vicisitudes históricas y con el carácter, costumbres e industrias de sus moradores".

Enrique Menéndez Pelayo, delicado poeta, estimable novelista y autor teatral, estuvo a cargo de la biblioteca de su hermano, fue muy activo en el mundo de la cultura local, "una de las figuras literarias más destacadas del siglo XIX santanderino", y merecedor sin duda alguna de un estudio. En esta *Bibliografía de y sobre Enrique Menéndez Pelayo* (10, 2012) sus autores pretenden "que el estudioso tenga a su disposición toda la información referente a sus obras, tanto manuscritas como impresas, indicando su localizacion en la Biblioteca Menéndez Pelayo, o en su caso, en la Biblioteca Municipal de Santander." Enrique dejó gran parte de su obra desperdigada en distintas publicaciones y periódicos hoy poco accesibles, y esta publicación se complementa con un DVD que recoge 161 textos publicados en la prensa o inéditos, y con 156 artículos sobre él y sus obras, (*Enrique Menéndez Pelayo en la prensa*. Ed. de Rosa Fernández Lera y Andrés del Rey Sayagués. Santander: Ayuntamiento de Santander y de la Obra Social de Caja Cantabria.2012. Publicaciones de la Biblioteca Menéndez Pelayo, DVD 2). Acertadamente este volumen incluye el artículo de Ramón de Solano y Polanco, "Enrique Menéndez Pelayo, joven", de gran interés para conocer el ambiente intelectual de Santander en el último tercio del XIX.

En 2011 se celebró el 150 aniversario del nacimiento de Enrique Menéndez Pelayo, y la publicacion de este cuaderno en 2012 coincide en el mismo año con la de su *Epistolario***.** Con este centenario coincide el del establecimiento de la Biblioteca Menéndez Pelayo como una institución del Ayuntamiento de Santander. El epistolario recoge unas mil cartas, la inmensa mayoría están dirigidas a don Enrique, las suyas son pocas, y por lo general, son borradores. Es un epistolario muy variado, hay cartas y notas a amigos de Santander sobre cuestiones cotidianas, otras sobre asuntos referents a su hermano Marcelino, y las más numerosas están relacionadas con la edición de sus libros y las cruzadas con empresarios, actores y actrices sobre la representación de sus obras teatrales.

Destaco las afectuosas cartas de Amós de Escalante, en las que le da consejos sobre asuntos literarios y responde a las críticas pedidas, (Enrique, su ferviente admirador y discípulo, le dedicó una encomiástica semblanza en *El Atlántico*, "Retratos montañeses. Amós de Escalante", 19.III.1888); las tan numerosas a su íntimo amigo

Alfonso Ortiz de la Torre, con quien intercambia noticias acerca de amigos communes, la Guerra de Africa, la política, y la cuestión social en Cataluña, otras sobre la visita de Alfonso en Madrid al primer actor Emilio Thuillier en relación con el estreno de la comedia *Las noblezas de Don Juan*; otras cartas a Emilio Thuillier sobre esta comedia; varias muy amistosas de Jacinto Octavio Picón, en las que explica a Enrique algunas razones que dificultaban su triunfo en el teatro; otras de Rodríguez Marín acerca de los papeles y el legado de Don Marcelino; y diversas otras del Conde de las Navas, del Dr. Enrique Madrazo, del joven poeta Luis Barreda, de Angel de los Rios, de Pereda, y de Galdós. Y, como vimos anteriormente, en el número 7 de esta misma colección las publicadas en el *Epistolario de Ricardo León a Enrique Menéndez Pelayo*. (2008) . Complementan la edición una lista de corresponsales por orden alfabetico y cronológico, así como un índice de nombres y temas. Estas cartas, acompañadas de excelentes notas, constituyen una relevante fuente de datos para el estudioso de la vida literaria y de la sociedad en el Santander de aquellos años.

Hay que agradecer a Rosa Fernández Lera y a Andrés del Rey Sayagués, esta colección en la que van apareciendo tantos aspectos olvidados de nuestra historia literaria, muchos desconocidos o de dificil acceso hasta ahora, y relacionados todos ellos con el autor de los *Heterodoxos*, con su biblioteca y con su obra.

Esperemos que estas líneas contribuyan a dar a conocer más ampliamente esta serie *De re bibliographica*, que está en la línea de las publicaciones dedicadas a "rarezas bibliograficas". Por el considerable caudal de información y de datos que aportan, estos cuadernos constituyen una destacada contribución tanto a nuestro conocimiento de la obra de Menéndez Pelayo como al de la historia de nuestra literatura.

Cada número incluye reproducciones de portadas de libros, retratos y otras ilustraciones, en atractivo sepia claro, procedentes de los fondos de la Biblioteca Menéndez Pelayo, que contribuyen a enriquecer el asprecto documental de estos cuadernois.

Salvador García Castañeda
The Ohio State University

Antonio J. Gil González. *Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca. 2012. 360 páginas.

La guerra de los medios ha estallado. En un mundo cada vez más dominado por tecnologías multimedia que se ceban de las producciones de los medios tradicionales, éstos no tienen otro remedio, para sobrevivir, que competir con los nuevos pretendientes. Conocida bajo el nombre de "remediación", Antonio J. Gil González ilustra con una multitud de ejemplos concretos, las diferentes formas a través de las que se plasma esta lucha intermedia.

Sin embargo, *+Narrativas* no se contenta con poner en práctica en el campo hispánico las nuevas teorías sobre la adaptación y la evolución de los medios, sino que se da por tarea colmar los vacíos taxonómicos existentes al sugerir una impresionante arborescencia clasificadora que recuerda los trabajos faraónicos de los estructuralistas franceses de los años 70.

Último ensayo de Antonio J. Gil González (Vigo, 1968), profesor de teoría de la literatura en la Universidad de Santiago de Compostela, conocido, entre otros trabajos, por sus investigaciones sobre la metaficción y por ser uno de los estudiosos más

atentos a las nuevas corrientes literarias españolas, *+Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico* (2012), es el fruto de una observación: el concepto de adaptación, tradicionalmente utilizado para calificar el proceso de transformación de un contenido cultural preexistente A en un nuevo contenido cultural B, ya no permite dar cuenta de la complejidad, de la diversidad ni de la importancia de una práctica cultural que afecta al conjunto de la esfera mediática al haberse convertido en uno de los principales motores de la creación artística.

Siendo un tema casi clásico de los estudios literarios y de los estudios culturales (*cultural studies*), ni tiene decir que no es la primera vez que se le reprocha a la adaptación ser un concepto deficiente por abarcar demasiado (… y poco apretar) y por carecer de contornos limpios capaces de definir una realidad tan múltiple como lo es el fenómeno adaptativo. Los análisis sobre la adaptación, ya sea intrasemiótica (intramedial), como por ejemplo *Palimpsestos*, el ensayo (casi) insuperable de Gérard Genette sobre las múltiples relaciones intertextuales posibles entre un texto A y un texto B, o intersemiótica (intermedial), como por ejemplo los innumerables libros sobre el trasvase novela-cine conducidos por especialistas de estudios fílmicos (Michel Serceau, Linda Coremans, Marie-Claire Ropars…), podrían dejar pensar que no se puede ir mucho más allá a nivel teórico sobre un tema tan trillado en apariencia.

Sin embargo, con el desarrollo de los *cultural studies* en las universidades anglosajonas, y en particular norteamericanas, se observó a partir de los años 90 un importante cambio de focalización que permitió pensar la adaptación de forma más globalizadora. Siendo los estudios culturales un campo de investigación transgresivo en lo tocante a la cultura académica tradicional por su lógica interdisciplinaria y por interesarse por las culturas de masas que siguen padeciendo del desapego de la Universidad en general, no es de extrañar que los estudios más novedosos sobre la adaptación –práctica también basada en la heterogeneidad y muy a menudo vinculada con obras y artes procedentes de la cultura de masa–, provengan en buena parte de investigadores relacionados con los *cultural studies* como por ejemplo Robert Stam, Marie-Laure Ryan, Kamilla Elliott, David Bolter y Richard Grusin, Linda Hutcheon o, en Francia, Thierry Groensteen y André Gaudreault. Los estudios culturales, en sintonía con el pulso de la actualidad, supieron distinguirse a menudo de los demás campos universitarios por una inédita capacidad integradora y una aguda conciencia de que no se podían dejar de lado los nuevos medios y las nuevas formas artísticas que éstos engendraban. Del mismo modo, ya no se trataba de pensar la adaptación de manera unidireccional con una focalización única (novela-> novela o novela->cine) sino de intentar pensarla en su diversidad mediática.

Antonio J. Gil González, al sintetizar la antigua escuela europea (el estructuralismo básicamente) con la nueva escuela norteamericana (los *cultural studies*), demuestra con ahínco en *+Narrativas* que el tema de la adaptación, que conviene de ahora en adelante llamar la intermediación, no es en absoluto un campo trillado al estar expuesto a una perpetua revolución temática.

A través de ocho capítulos de amplitud muy variables (entre 18 págs. para el capítulo 2 y 88 para el capítulo 4), Antonio Gil González esboza un cuadro completo del campo actual de los diferentes intercambios mediáticos entre las cuatro grandes esferas mediáticas productoras de narraciones, o dicho en palabras del propio autor, "las intermediaciones entre novela, cine, cómic y videojuego".

De los ocho capítulos, como era de esperar siguiendo la lógica del subtítulo del ensayo, cuatro van dedicados al análisis de cada una de las cuatro esferas mediáticas

mencionadas: el capítulo V (pp.185-216) trata de las adaptaciones de novelas a otros medios (cine, televisión, radio, cómics, videojuegos), tipo de adaptaciones que el autor propone llamar "novela-filmes", "novela-series", "novela-radio", etc.; el capítulo VI (pp. 217-242) se focaliza en las adaptaciones de películas a otros medios, ejercicio que muy a menudo desemboca en la novelización. Aquí también el lector encontrará una nueva taxonomía para nombrar de manera clara y eficaz cada uno de los diferentes trasvases posibles: "cine-novelas", "serie-novelas", "cómics-novelas", "ludo-novelas"; el capítulo VII (pp.243-282) indaga las adaptaciones de cómics a películas, series o novelas; en cuanto al último capítulo (pp. 283-328) investiga las remediaciones e intermediaciones en los videojuegos.

En cada capítulo, el autor remonta el pasado para intentar localizar el primer caso de adaptación conocido y termina con las últimas metamorfosis (que es, de hecho, el título de la colección en la que está publicado este ensayo). Con sus casi ochocientas obras citadas (791 para ser exacto) y sus 218 imágenes que ilustran con regularidad las obras o los procedimientos analizados, *+Narrativas*, además de ser una potente herramienta teórica, ofrece también un vasto repertorio sobre las intermediaciones que promete ser una referencia obligada para todo investigador o persona interesada por el tema.

Pero *¿quid* de los cuatro primeros capítulos?

A diferencia de los cuatro últimos capítulo que destacan por su gran coherencia, la primera parte (los cuatro primeros capítulos) no presenta la misma armonía, aunque sin menoscabo del interés y sagacidad del volumen, dos de sus cualidades intangibles. Cabe precisar que esta observación no afecta al primer capítulo titulado "Presente continuo. Declinaciones de la intermedialidad" (pp.27-50) que, como introducción terminológica en la que se explican los cuatro grandes conceptos (adaptación, hibridación, remediación y adaptabilidad) que conforman la intermedialidad, abre naturalmente el ensayo (después de una introducción de doce páginas). El desequilibrio afecta más a los tres capítulos restantes dedicados a los ciclos: "II. Pretérito indefinido. Los ciclos interartísticos. Jugando a la tradición legitimadora: el relato cristiano como primer "biopic" global"; "III. Imperativo. Los ciclos (inter)genéricos. El poder de las imágenes y algunas imágenes (locales) del poder global"; "IV. Pluscuamperfecto. Los ciclos adaptativos y la *ecdótica freak*. El caso del espía desmemoriado".

Si el extenso capítulo IV (el más estructuralista de todos y del que proviene la cita del título de esta reseña (p.129)) sobre los ciclos Jason Bourne y el cómic francés *XIII* se relaciona magistralmente con el capítulo I por ser éste una aplicación alto convincente del modelo teórico de áquel, y si el capítulo II, al señalar que la cultura de masas no es un invento moderno nacido de la era de los *mass media* (sino que la podemos hacer remontar a los mitos o al relato cristiano), permite dar una valiosa perspectiva histórica al objeto estudiado, cuesta más entender la lógica temática del capítulo III (los estereotipos sobre los españoles en las ficciones norteamericanas). De ahí, tal vez, la curiosa e inhabitual invitación que se le hace al lector al final de la introducción (p.26) de pasar directamente al capítulo cuarto tras la lectura del capítulo primero.

Aparte de esta *pecata minuta* formal a la que podríamos añadir un gusto no compartido por la elección de los títulos de capítulos ("presente continuo", "pretérito indefinido", etc.), demasiado metafóricos para ser realmente operativos (y por ello la presencia obligatoria de subtítulos muy detallados), quisiéramos formular una último salvedad: tras haber hojeado con placer un Índice de obras citadas digno de entrar en el libro Guinness de los récords, el autor de estas líneas no podrá esconder su decep-

ción al enterarse de que falta un índice de los autores citados, herramienta tan imprescindible como la otra en una obra enciclopédica como esta.

Obviamente, estos detalles puramente formales no afectan de ninguna manera un contenido incuestionable por su solidez teórica y erudición y no restan nada al hecho de que *+Narrativas* es a día de hoy el ensayo más globalizador y novedoso que se haya escrito en castellano (y tal vez en otras lenguas) sobre la cuestión de la intermediación. En efecto, la novedad no solo radica en haberse atrevido a dar cabida al cómic y al videojuego (campos todavía minados para los investigadores), sino que el lector también encontrará aportaciones de gran rigor analítico y expositivo relativas a la novela o al cine, ámbitos de los que se podría pensar que nada nuevo existe ya bajo el sol, pero en los que el autor nos sorprende y engancha con enfoques altamente enriquecedores.

Muy pocos son los investigadores hasta ahora en haber considerado el videojuego como una forma de narrativa digna de estudio. En general, se suele apartar el videojuego de las demás formas narrativas por ser precisamente un juego, lo que no son el cine, la novela o el cómic. Sin embargo, Antonio Gil demuestra que algunos de estos videojuegos pueden hacer alarde de tramas narrativas dignas de las mejores novelas policíacas mezclando técnicas cinematográficas e historietísticas de muy buena factura. Si el cómic ya ha obtenido su certificado de Noveno arte, todo parece indicar que el videojuego está dando sus primeros pinitos para descolgar el título de décimo arte. Lo habremos entendido, Antonio J. Gil González abre caminos y hace obra de pionero. No sería de extrañar que este ensayo, que se propone nombrar lo que hasta ahora carecía de nombre, se convirtiera en la futura gramática de la intermediación.

BENOÎT MITAINE

Antonio Gil y Zárate. *Carlos II el Hechizado*. Edición, introducción y notas a cargo de Montserrat Ribao Pereira. Doral (USA). Stockcero. 2013

El teatro romántico español ha sufrido y sufre una deficiencia de ediciones de sus títulos principales. Y no es que se editen únicamente los títulos canónicos, sino que ni siquiera la totalidad de esos títulos canónicos tiene ediciones científicas a disposición del estudioso o del lector interesado. Es el caso de obras fundamentales de la escena de la primera mitad del siglo XIX como *Alfredo* de José Francisco Pacheco, *Fernando el emplazado* de Manuel Bretón de los Herreros, *María de Molina* de Mariano Roca de Togores, y, hasta esta edición que vamos a comentar, de *Carlos II el Hechizado* de Antonio Gil y Zárate.

La responsable de esta edición, Monserrat Ribao Pereira, tiene ya una amplia carrera investigadora en el mundo del teatro del siglo XIX, y también en la edición de otros textos teatrales, como, por ejemplo, la obra teatral de Emilia Pardo Bazán (Akal, 2010). Esto hace que además de la buena noticia que supone tener a disposición del público una obra fundamental de nuestra historia literaria, nos podemos congratular de una edición con todos los requisitos científicos y técnicos que son necesarios en nuestros tiempos para acometer la publicación con garantías de un texto de nuestra historia literaria.

En la introducción la profesora Ribao relata las circunstancias del estreno del drama y pasa revista a diferentes reacciones críticas que suscitó tanto en ese momento como en los estudios posteriores. Es claro que un análisis de *Carlos II* no puede prescindir de su recepción, tanto la recepción estrictamente contemporánea como la que se

ha venido produciendo en años posteriores. Es, probablemente, una de las obras de la literatura española que ha tenido más refutaciones, ataques y anatemas. Y el escándalo que provocó en su momento se prolongó a lo largo de años hasta el extremo de que en muchas historias de la literatura del siglo XX se repiten los juicios y las críticas que en su momento se le hicieron por su exageración, impiedad, antirreligiosidad, etc.

El análisis de la profesora Ribao tiene en cuenta, como es lógico, esta circunstancia y por ello sitúa cronológicamente la obra en la temporada teatral 1837-1838, temporada en la cual fue estrenado *Carlos II*. Pese a las dificultades técnicas y económicas de los teatros y compañías del momento, que Ribao describe en sucintas y sustanciosas páginas, la temporada ofreció un buen número de estrenos de obras de indudable importancia (entre ellas, las antes mencionados de Bretón de los Herreros y Roca de Togores) muchas de las cuales tenían un claro significado político. Estos dramas "amenazaban el *statu quo* y forzaban al público y a la crítica a considerar alternativas a la estructura social tradicional y conservadora, que dominaba España" (XXI). *Carlos II*, según nos dice la editora, es una de estas obras, que en concreto vuelca su crítica política en dos asuntos de candente interés en 1837: el tema de la tiranía y el tema de la influencia de la Iglesia en la vida política y social. Lo cual, explica Ribao, representaba "un alegato contra la tiranía antiliberal sugerido a través de paralelismos entre la regencia de María Cristina y los últimos años del siglo XVII" (xxiii).

Pero la virtud literaria de este drama, como queda claro en la edición, no está en la elección del tema, ni en el alegato contra la tiranía, ni tampoco en la crítica contra la Iglesia que tanto escándalo produjo en su momento e iba a seguir produciendo a lo largo de los años. Lo fundamental fue la excelente organización dramática de este conflicto político a través del conflicto amoroso y moral de los personajes, uniendo su historia individual a la crítica política y social. A esta organización dramática y al análisis de su desarrollo dedica a la profesora Ribao la parte más densa e interesante de su introducción. Este análisis tiene en cuenta tanto la psicología de los personajes, plasmada en la vida dramática que tienen en la obra, como la construcción, paralela y simultánea, que Gil y Zárate va escenificando, de la historia política de cómo se generó la sucesión de Carlos II y de cómo esa historia política dramatizada podía ser entendida por los espectadores de la época como una alusión a los hechos políticos de los años en que se estrenó la obra, en los que el tema de la sucesión real era de nuevo actual. El detenido análisis de Ribao pone de relieve la habilidad con que Gil y Zárate une los tres planos de su historia, sin que ninguno quede ni ahogado por los otros, ni desvirtuado en su decurso dramático.

Es especialmente interesante, en este análisis, la atención de la editora a un aspecto que muchas veces queda fuera de las ediciones académicas de los textos teatrales: la dimensión espectacular, de la obra. Su puesta en escena, las entradas, salidas y movimientos de los personajes, los elementos escenográficos que influyeron en la recepción contemporánea de *Carlos II* por el público y en su resonante éxito, están presentes en el estudio y la editora los introduce en su análisis de la obra junto al texto y a las didascalias del propio Gil y Zárate. Ribao ya viene analizando desde hace tiempo esta dimensión del teatro romántico y en su excelente estudio sobre *La pata de cabra* de José Grimaldi (*De magia, manuscritos y ediciones: Todo lo vence amor o La pata de cabra*, 2006) había utilizado con provecho diversos apuntes de representación de la obra. Lo mismo hace en este caso, utilizando, por primera vez documentación que su labor investigadora ha sacado a la luz y que "ofrece precisiones sobre luz, movimiento y decorados de los que carece la versión impresa de la pieza" (LXX).

Esta atención a todo el aparato escenográfico de la obra, permite poner más de relieve la fortísima personalidad dramática de Froilán Díaz, el confesor real, sacrílego, lascivo, cruel y ambicioso que desde que aparece en escena, al principio de la obra, llena el escenario con su presencia y con la fuerza que hay en su acciones. Pero también pone de relieve la importancia y la hondura dramática del espantajo que es Carlos II, pobre figura deshecha, anulada y destrozada que representó, en su momento, sin duda, un muy evidente ataque a la pretendida majestad de la monarquía, pues la estructura argumental y espectacular de la obra de teatro se cimenta en la nulidad personal y la cobardía moral de este personaje. Gil y Zárate, como podemos ver en el pormenorizado análisis de la profesora Ribao, puso especial esmero en dibujar la figura de este muñeco roto, consiguiendo así, quizás, el personaje más redondo de toda su carrera como autor teatral. No en vano, fue este el papel que eligió Julián Romea para representar en la obra, antes que el del propio Froilán Díaz o el de Florencio, el héroe enamorado y vengador del drama.

La anotación de la obra es densa y provechosa. La editora aclara significados de algunas palabras, da completos y pertinentes datos históricos sobre la acción representada, necesarios para la correcta comprensión de los acontecimientos que transcurren en la escena, incluye las anotaciones específicas que aparecen en los apuntes de representación que ha consultado y añade, cuando es necesario, comentarios críticos sobre la obra que completan lo ya expuesto en la introducción de la misma.

Sea bienvenida, pues, esta excelente edición de Montserrat Ribao, un brillante hito en su ya larga carrera como estudiosa del teatro romántico español. Un libro que hace accesible por fin al público una de las obras capitales de nuestra historia literaria. Y quizás, aunque probablemente sea ése un deseo muy ingenuo, alguna editorial española pueda decidir seguir el ejemplo de una editorial norteamericana, que publica en Florida y que no tiene empacho en sacar a la luz una obra teatral señera del Romanticismo español.

Borja Rodríguez Gutiérrez
Universidad de Cantabria

José Ramón González (ed.) *Pensar por lo breve. Aforística española de entresiglos. Antología (1980-2012)*. Gijón. Ediciones Trea. 2013. 341 páginas.

A lo largo de la historia literaria, y prácticamente en todas las lenguas, tradiciones y culturas, las formas breves han mantenido una presencia constante, más o menos intensa y significativa. Con denominaciones diferentes, estas manifestaciones textuales han oscilado entre el fogonazo lírico, sentimental o imaginario y el pensamiento estético, metafísico o conceptual, entre la poesía y la filosofía, dibujando una cartografía de fronteras difusas y trazados no siempre muy bien delimitados.

En su brevedad, este tipo de subgéneros y modalidades discursivas nos recuerdan la posibilidad de significar más con menos, la oportunidad de enfrentarnos a lo que ha tenido que callarse para decir lo que en efecto se dice, siendo así que lo silenciado es conocido por quien ha decidido interrumpir su habla. En todo caso, lenguaje y silencio se implican y exigen mutuamente, de tal manera que el primero surge de la ruptura o corte del segundo, lenguaje que suple al silencio sin acallarlo y que no debe hacernos olvidar que, como muy bien sugirió Maurice Blanchot en *La comunidad inconfesable*, la proposición con que Wittgenstein aconseja el silencio y cierra el *Trac-*

tatus, "De lo que no se puede hablar, hay que callar la boca", indica el hecho de que el silencio no rige para sí mismo, de que para callarse, en definitiva, hay que hablar. Sin embargo, hablar, se pregunta Blanchot al hilo del citado aforismo, ¿con qué clase de palabras?, una pregunta que contiene un sentido político acuciante y que implica la puesta en cuestión de nuestras relaciones de poder con el mundo, la realidad, las cosas, los otros.

Me parece que ese desafío (y el conflicto del que deriva), formulado de muy diferentes maneras, se encuentra en algunas de las propuestas aforísticas recogidas por el profesor de literatura española de la Universidad de Valladolid José Ramón González en el volumen que aquí se reseña, una obra relevante desde un punto de vista inaugural puesto que, sin duda alguna, se trata del primer estudio que afronta de una manera rigurosa y científica un territorio virgen hasta ahora apenas transitado por la crítica académica.

Así, *Pensar por lo breve. Aforística española de entresiglos. Antología (1980-2012)* ofrece un panorama suficientemente representativo, ajustado y exhaustivo de la aforística española del periodo reseñado, una tarea nada fácil, como reconoce el antólogo y responsable de la edición, y labor de la que sale mucho más que airoso al haber redactado un concienzudo y revelador texto introductorio en el que se analizan las bases del género a la luz de la tradición, la historia y la práctica literaria autóctona (son cincuenta los autores seleccionados, desde C. Castilla del Pino, nacido en 1922, hasta C. R. Pavón, nacido en 1980; en medio, entre otros, C. E. de Ory, V. Núñez, R. Sánchez Ferlosio, C. Pujol, M. Neila, R. Eder, R. Wolfe, J. Doce, J. Almuzara. Del total, únicamente tres son mujeres: Dionisia García, Carmen Camacho y Erika Martínez). Y esa introducción (que se extiende hasta la página 76 del volumen y se completa con un oportuno aparato bibliográfico) habrá de leerse a partir de este momento como un excelente análisis sobre las dificultades que plantea el estatuto genérico del aforismo y otras formas breves al tiempo que como un trabajo de referencia en la bibliografía crítica sobre la cuestión analizada.

Como muy bien señala José Ramón González en esas páginas liminares, sin ser un tipo de escritura habitual en nuestra historia literaria, el cultivo de esta modalidad genérica no es una novedad que haya surgido en estas últimas décadas sino que ha de verse a la luz de una sólida tradición que se remonta –por citar un primer momento anterior particularmente significativo– cien años atrás (finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX: Unamuno, J. R. Jiménez, A. Machado, Jarnés, Bergamín, Dieste, Aub, etc.). Y más allá de esta evidente conexión con algunos autores de la precedente y cercana modernidad literaria, habría que recordar que estas formas breves –bajo diferentes denominaciones y en distintas modalidades– han sido una constante a lo largo de la historia de la literatura en lengua española, desde la Edad Media hasta la actualidad (apotegmas, máximas, sentencias, dichos, proverbios, refranes, epigramas, adagios, emblemas, enigmas, notas, fragmentos, etc.). Concebida como una "obra abierta y en marcha" (p. 61), esta antología aspira a presentarse como un primer movimiento exploratorio de un escenario literario complejo, mal delimitado y escasamente estudiado por la crítica.

Un escritor que, sin haber cultivado de un modo regular el aforismo, me parece pertinente nombrar en este momento es José Ángel Valente, quien mostró a lo largo de su trayectoria una acusada conciencia lingüística y un profundo interés por las relaciones entre el lenguaje y el pensamiento, alguien que, a la luz de obras como las de san Juan de la Cruz o Miguel de Molinos, no dejó de reflexionar sobre las (im)posibi-

lidades del lenguaje y la función central que desempeñan la nada o el vacío como metáforas envolventes de un mundo carente de sentido, motivos estos que encontramos en un buen número de los textos aquí recogidos: "Libertad es elegir el vacío" (R. Gonzalo Verdugo, p. 301), "A lo más profundo ladra la nada" (J. Varo, p. 312). La reciente publicación del *Diario anónimo* (2011) permite reconstruir la evolución intelectual de uno de los grandes poetas españoles de la segunda mitad del siglo XX al mismo tiempo que confirma la intensa labor de reflexión crítica que Valente desarrolló sobre la poesía a lo largo de toda su andadura como escritor, en la que tuvo oportunidad de articular una obra entendida no tanto como una arquitectura perfectamente acabada sino como un escenario de generación incesante de células y semillas de sentido en el que el lector acaba convirtiéndose en materia textual e iconográfica dispuesta para ser leída e interpretada por quien en un principio era el objeto de su interpretación, como sucede en "De la luminosa opacidad de los signos", poema de *Treinta y siete fragmentos* que recrea un proceso de búsqueda de uno mismo en el que el contemplador acaba convirtiéndose en lo contemplado, en una estructura circular, especular y abismal, como la que encontramos en un aforismo de Antonio Porchia que señala: "El viaje: un partir de mí, un infinito de distancias infinitas y un arribar a mí". De un modo parecido, esos dos universales antropológicos congregados en las palabras del poeta argentino –el viaje y la identidad– son argumentos recurrentes en muchos de los textos que leemos en este volumen y al mismo tiempo motivos esgrimidos por J. R. González para ensayar una definición del aforismo como "expresión de un pensamiento nómada o trashumante, o de un pensamiento fluido, líquido, no acumulativo" (p. 30).

Aunque Internet no sea el territorio al que una edición como esta presta atención (hecho que se señala explícitamente en la introducción), es evidente que se trata de un escenario (caracterizado desde hace ya unos cuantos años por una incesante aparición de muy desiguales *blogs* literarios que, entre otros contenidos, ofrecen aforismos y otras formas discursivas afines) cada vez más relevante dada la presencia creciente de lo digital en nuestras vidas. En la mayoría de los *blogs* que podemos leer, casi siempre se trata del testimonio de una historia personal (exposición de sentimientos, emociones o ideas personales, fotografías y filmaciones de vídeo alusivas a esa misma historia personal), de tal modo que la vida (propia o ajena) es con frecuencia la materia narratológica o poemática, argumental en todo caso, de unas prácticas que responden a una modalidad discursiva en forma digital y que adoptan la forma de un diario casi siempre escrito por una sola persona, con la particularidad, a diferencia de sus precedentes en papel impreso, de que las entradas aparecen en orden cronológico inverso –comenzando por la más reciente– y con unos márgenes que son siempre porosos y variables.

Todo esto responde a una cierta obsesión compulsiva por lo autobiográfico, cada vez más frecuente entre nuestros escritores, que ve en la anécdota personal el síntoma de una categoría universal, la materia, en definitiva, de un relato ficcional. En todo caso, ver el sujeto literario como sujeto enunciativo, protagonista de la enunciación, agente de la voz, etc., no permite establecer una correspondencia directa entre ese sujeto y la autobiografía del autor. Recordemos que en "La autobiografía como desfiguración" Paul de Man se refirió a la distinción entre ficción y autobiografía como un indecidible condicionado además por el hecho de que la escritura de esa vida solo cobra sentido desde la perspectiva de la muerte. En su introducción, J. R. González se refiere a la posibilidad de que ciertos textos aforísticos pertenezcan a una cierta cate-

goría *pseudoficcional* en la que la realidad y la ficción comparten un mismo escenario; leemos, en esos casos, textos propiamente ficticios que permiten sin embargo a los lectores intuir referentes reales, aforismos que van (re)construyendo algunos de los fragmentos de la "vida de un hombre", por decirlo con el título con el que agrupó sus diferentes libros el poeta Giuseppe Ungaretti.

En la medida en que muchos de los textos aforísticos pueden leerse como partes más o menos independientes de un conjunto mayor, comparten algunos rasgos con el hipertexto, esa especie de *e-campo literario* que, en lo que tiene de escritura discontinua, inacabada y multidireccional, ha acabado convirtiéndose en una reveladora metáfora de la "condición posmoderna" al poner en cuestión ideas y formas literarias tradicionales basadas en la linealidad y el desarrollo progresivo de la trama, puestas en circulación a partir de la *Poética* aristotélica. Frente a las grandes metanarrativas de la modernidad, la escritura quebrada y fragmentaria de la posmodernidad. Versión posmoderna del centón latino, el *I Ching* o *Libro de las mutaciones* (recopilación sapiencial de aforismos morales y sentencias adivinatorias del siglo XII a. C. que influyó en Lao Tse y en Confucio), el renga japonés y el "cadáver exquisito" surrealista, el *hipertexto* (término acuñado por Ted Nelson en la pasada década de los sesenta para referirse a "the most general form of writing") se constituye como un organismo en construcción, elaborado de manera no necesariamente secuencial, articulado como una red de fragmentos, un texto de textos (*lexias*, en la terminología barthesiana) enlazados entre sí a través de vínculos (*links* o nodos) que el lector activa de manera más o menos libre o aleatoria y que permiten un acceso a cada una de las "páginas" de ese conjunto potencialmente infinito.

El aforismo suele convocar en distintas medidas y proporciones la emoción y el pensamiento, la escritura específicamente literaria –esa escritura en el fondo emocional y emocionante– y la escritura reflexiva, filosófica, de orientación más o menos metafísica, resultado del pensamiento y la meditación. Sin embargo, en muchas de las propuestas aquí congregadas nos encontramos con un mismo lenguaje, situados en un mismo paisaje donde emoción y reflexión son solo dos momentos sucesivos de un mismo proceso de construcción literaria. Como señala T. S. Eliot en "East Coker": "There is a time for the evening under starlight,/A time for the evening under lamplight", muchos de estos aforismos, escritos "bajo la luz de la lámpara", todavía conservan parte de las emociones vividas "bajo la luz de las estrellas", son resultado de un hilo entreverado de pasión y conocimiento, acción y meditación, delirio y razón.

Hay de todo, claro, en la muestra seleccionada, versiones para todos los gustos, propuestas muy diferentes entre sí, pero no es raro encontrarnos con textos que, orientados por una u otra concepción estética, se (pre)ocupan de cuestiones éticas, morales, tocados en ocasiones de un cierto didactismo con pretensiones ejemplarizantes más o menos marcadas. Como la tradición y el tópico aconsejan, entre la poesía y la filosofía, Ángel Guinda inicia *Huellas* con una sentencia en la que, a modo de poética, declara: "El aforismo es una gota de la destilación del pensamiento". Rechazo, pues, de lo accesorio y lo superfluo, búsqueda y propuesta de lo esencial, encuentro con la raíz de las cosas en un momento y un lugar –esos que el propio aforismo representa– en los que se quiere detener la vida a través de la escritura. Intento en todo caso vano, quimérico, apenas alcanzado, pero su triunfo, sin embargo, está ahí, en la mera enunciación, en la propuesta de un discurso capaz de intuir los misterios de la realidad, ya que esa voz –entre la honda meditación y el fogonazo lírico– sabe muy bien que hace el mundo suyo en la medida en que lo nombra y que la vida no es nada si no hay

alguien que la cite. Vivir, entonces, consiste en pasar de largo y citarse más tarde por vez primera con quien ha instalado su lugar y se ha hecho fuerte en la frontera, ese territorio indeterminado y difuso donde la evidencia de lo real se pone en entredicho y donde la palabra lógica y racional ya no nos sirve. Vivir –en esas circunstancias– no es otra cosa que deshacerse para proyectarse en el otro que es nuestro texto, imaginarse en el horizonte inédito que alumbra el aforismo.

José Ramón González se hace eco del notable incremento que el género aforístico ha experimentado en estas últimas décadas, un potencial que ha convertido en una especie de falacia esa tradicional y congénita reticencia del escritor español hacia esta modalidad de escritura. La escritura aforística en español de estas últimas décadas, afirma el responsable de esta edición, se presenta como un "terreno particularmente inestable en el que los límites entre los diferentes subgéneros y las categorías taxonómicas no aparecen claramente establecidos" (p. 16), un territorio configurado por una amplia variedad de textos cuyo estatuto genérico es permanente motivo de disputa, y ese es un rasgo que dificulta enormemente el trabajo de diagnóstico llevado a cabo. Así, enclavado en un espacio fronterizo entre la poesía y la filosofía –esas dos maneras de ver y nombrar la realidad que ya distinguiera Aristóteles en la *Poética*–, entre la palabra que brilla y expande y la palabra que medita y clausura, el aforismo contemporáneo parece moverse en un horizonte marcado por una considerable ambigüedad terminológica, semántica y conceptual.

Están muy bien trazadas en la introducción las líneas de continuidad y de discontinuidad entre el aforismo y el fragmento, una categoría, esta última, epistemológica y discursiva central desde los inicios de la modernidad. Michel Foucault vio en el fragmento, el desdoblamiento, el simulacro y la desaparición algunas figuras negativas que, a su modo, definen la actividad de la literatura, un lenguaje que es índice y señal de algo que ya ha sido hecho desaparecer o que todavía no ha hecho acto de aparición: ausencia sancionada o presencia por el momento incumplida. Creemos que el discurso nos sitúa ante los otros cuando, en realidad, lo que sucede es que nos disolvemos en el instante mismo en que nos manifestamos a través del lenguaje. Las palabras del aforista no prueban sino la desintegración de su identidad, la disolución de su propio ser en el ser propio del lenguaje, no son sino el eco desvanecido de una voz apagada, el hueco en el que finalmente se desvanece y es. De este modo, leemos las palabras de estos aforismos, esos cuerpos extraños que nos sitúan en un espacio y un tiempo sin medidas, atraviesan el óxido de nuestros corazones y de un zarpazo nos arrebatan cuanto fuimos, todo, las posesiones que tuvimos, aquellas cosas que perdimos y dieron al fin sentido al sueño irreal de unas vidas expuestas a la deriva. Como señala Eugenio Trías: "El pensamiento es auténtico si cambia siempre de lugar, si es nómada" (p. 131). De ahí las glosas de Rimbaud y el conflicto de identidades que encontramos en C. Castilla del Pino: "No soy; me hacen ser. Somos imaginados por los demás" (p. 81), A. Fernández Molina: "O eres más de uno o no eres ninguno" (p. 104), un conflicto que encuentra su plasmación en la realidad entendida como escenario de crisis.

Se trata entonces de resistir y de actuar en legítima defensa frente a la pedrada de una realidad que sin desmayo golpea insistentemente nuestras conciencias y pone a prueba nuestra cada vez más debilitada capacidad de reacción; se trata, como hacen algunos de estos aforistas, de levantar una voz crítica, resistente e insumisa ante las puñaladas de una realidad que con frecuencia se muestra abyecta. Frente a tanta labor de apisonadora y de aplastamiento de las conciencias, frente a tanto trabajo de simplificación, homogeneización y borrado de las diferencias, el aforismo nos recuerda

que puede establecerse un corte allí donde hay una línea continua, que puede pensarse, verse, imaginarse y nombrarse el mundo de otra manera, a la contra de cualquier opción dominante. Escribir, así, con la voz que dicta la conciencia más severa, al margen de los coros más afónicos y las modas más gregarias, desde la soledad solidaria con los otros, desde la línea en que la vida encuentra su frontera con la muerte, a contratiempo, con la intención de que el mundo contado sea ya otro y aceptar, de este modo, que la escritura es una suerte de desposesión para al final poseer más y encontrarse uno de bruces con su sombra o su renuncia. En este sentido, la escritura aforística podría muy bien responder a una poética trazada a la luz del principio "menos es más", sintagma que nos recuerda que la brevedad puede ser fuente de intensidad, venero de posibilidades por materializar.

ALFREDO SALDAÑA

Raquel Gutiérrez Sebastián *et al. Literatura e imagen. la "Biblioteca Arte y Letras"* Santander. PUbliCan. Ediciones de la Universidad de Cantabria. 2012. 255 páginas.

El siglo XIX es el siglo de la imagen, pero del auge y omnipresencia de la imagen gráfica en la literatura y los libros o la prensa donde se solía encontrar, a pesar de los pioneros estudios de Pilar Vélez, Francesc Fontbona, Eliseo Trenc, Marie Linda Ortega , con un no muy largo etcétera, sobre la imagen y las artes gráficas, tal vez no se le haya prestado aún toda la necesaria atención en España. De ahí la relevancia, después de *Literatura ilustrada decimonónica, 57 perspectivas* (Santander, PUbliCan, 2011), de este libro del grupo Buril (Raquel Gutiérrez Sebastián, Juan Molina Porras, Ángeles Quesada Novás, Monserrat Ribao Pereira y Borja Rodríguez Gutiérrez), para la afirmación de una nueva manera de ver y leer la literatura cuando de literatura ilustrada se trata.

Este libro ofrece el primer estudio de conjunto y detallado sobre la "Biblioteca Arte y Letras" (un acervo de 58 volúmenes publicados entre 1881 y 1887), emblemática de una línea editorial bastante representada en España –fundamentalmente en Barcelona– en el último cuarto del siglo XIX: los libros ilustrados y encuadernados "con todo lujo, primor y arte imaginables y a precios excesivamente módicos", como escribía *La Vanguardia* el 4 de julio de 1883 (p. 57), e idónea para plantear las aún insuficientemente conocidas relaciones entre literatura e imagen en el periodo del Gran Realismo.

De esta "apuesta editorial" de la "Biblioteca Arte y Letras" y de las que la precedieron o acompañaron, coetáneas por cierto de los *Episodios Nacionales Ilustrados*, hace B. Rodríguez Gutiérrez (pp. 9-64) la muy precisa –a veces casi detectivesca– historia, reconstituyendo las distintas colecciones de libros publicados en la Biblioteca Arte y Letras, pero también, en la Verdaguer, la Salvatella, la Clásica Española y en la magna colección *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia* (pp. 32-53), y aprovechando los ecos buscados y encontrados en *La Vanguardia*. Este liminar ejercicio de historia del libro, aporta la imprescindible ambientación a las siguientes monografías –diez en total–, dedicadas a otros tantos libros representativos de la Biblioteca (*Perfiles y colores*, *El sabor de la tierruca*, *María*, *Marta y María*, *La Regenta*, *La dama joven*, la *Miscelánea literaria* dedicada a Núnez de Arce, *El anacrópete* y *La leyenda del rey Bermejo*), para una nueva *visión* de la literatura.

Más allá de las imprescindibles informaciones sobre los distintos autores (cuando de escritores menos conocidos se trata), sobre los ilustradores españoles (26 en total), de bastante fama como Apeles Mestres, Alexandre de Riquer o J. Luis Pellicer pero también hoy menos conocidos como Obiols, Lizcano, Llobera, Xumetra, sobre los grabadores como Jorba o Gómez Polo y sobre la historia interna de cada volumen, aprovechando los epistolarios cuando existen, la aportación esencial de los coautores de esta investigación colectiva reside en el análisis y comentario de las numerosas imágenes insertas en cada volumen de la "Biblioteca Arte y Letras" bajo forma de viñetas o láminas (77 para *Marta y María* de Palacio Valdés, por ejemplo), del iconotexto y de su relación con el texto, dicho con palabras de R. Gutiérrez Sebastián (p. 122), de "la relación entre el discurso literario y el icónico".

De la subsidiariedad de la ilustración como "complemento del texto" (p. 86), para "dar corporeidad a las imágenes que sugiere el texto" (p. 73), se dan numerosos ejemplos, y se contemplan las posibles consecuencias sobre el lector y la interpretación de ese "exceso de realidad" que, según Dufour (*Le réalisme*, 1998) conlleva la imagen, teniendo en cuenta su situación en el libro y, en su caso, la narración. Peculiar relevancia tienen al respecto las viñetas iniciales y conclusivas. Léase, por ejemplo, el análisis por A. Quesada Novás (p. 148), de la ilustración inicial del capítulo III de *La Regenta*, una ilustración "a la catedral" o sea en forma de retablo, en la que se ofrece, por anticipación, una "acumulación de motivos (…) por sí misma expresiva, de esa maraña de recuerdos, reflexiones, quejas, admoniciones con que resuelve Ana (su) preparación para la confesión general", del "estado de ánimo confuso" de que luego dará cuenta el texto de Leopoldo Alas, para el mismo lector.

Pero también se dan numerosos casos, si no de transgresión, de emancipación del ilustrador, con peculiares insistencias, por ejemplo sobre el elemento paisajístico en la *María* de Jorge Isaacs ilustrada por Apeles Mestres, de reinterpretaciones, y hasta una "voluntad manifiesta de los ilustradores por alejarse del texto literario", como en el caso de la ilustración de los *Sainetes* de Ramón de la Cruz, convertidos, como escribe M. Ribao Pereira (p. 109), en "coautores decimonónicos de los sainetes". Se puede incluso llegar a una situación de "contradicción", como en el caso de las ilustraciones del original *Anacrópete* de Enrique Gaspar por Francisco Gómez Soler (también ilustrador– *in fine*– de *La Regenta*) donde "las expresiones artísticas caminan por vías paralelas pero no se unifican totalmente", como escribe J. Molinas Porras (p. 224). Y también a una "obra paritaria y común de dos autores" (p. 225), como en el caso de *La leyenda del rey Bermejo* de Rodrigo Amador de los Ríos *e* Isidro Gil y Gavilondo.

En algún caso, sin llegar a que la literatura en *imaginatura* se transforme, el programa artístico logra imponerse hasta superar y hacer olvidar el literario, con preeminencia de lo visual como en la *Miscelánea literaria* de Núñez de Arce, publicada en 1886, una situación conocida e incluso buscada en la época, como se sabe, por los lectores de las Ilustraciones, por ejemplo.

De las técnicas ilustrativas descritas, con una terminología aún por homogeneizar y estabilizar, y de las imágenes analizadas se desprende la sensación de una relativa modernidad "burguesa" con respecto a la pauta visual anterior o vigente, bajo la evidente influencia de la fotografía; compárese, por ejemplo, las ilustraciones de Ángel Lizcano para los cuadros de costumbres de *Perfiles y colores* (1882) con las de *Los Españoles pintados por sí mismos*. En la mayor parte de los ejemplos analizados se trata de una modernidad inclusive bastante más moderna que los propios textos que ilustran: haría falta comprobar si las ilustraciones importadas de Francia o Alemania para ilustrar otras

obras, más bien clásicas, responden al mismo proyecto estético y documentar en Europa las posibles innovaciones técnicas, como el enmarcar la ilustración en una línea curva "rota en el borde inferior por los elementos propios del iconotexto con la consiguiente impresión de desbordamiento" (p. 181). Lo cierto es que pronto había esta estética de quedar superada, incluso a veces en la producción de los mismos artistas de la Biblioteca Arte y Letras (como es el caso de A. de Riquer), por un boyante modernismo fin de siglo, donde, como demostró Evanghelia Stead para el libro ilustrado francés (*La chair du livre* , 2012), la imagen deja de estar subordinada al propósito general del autor para modificar el sentido del relato y el mismo centro de gravedad del libro.

Tras la lectura de este libro escrito a diez manos y profusa y pertinentemente ilustrado, resulta *evidente* que cualquier lectura y, por ende, análisis del texto ilustrado o acompañado por imágenes ha de tener en cuenta el que de un *textimagen* se trata, con una verdadera coautoría textual y gráfica. Con la subsiguiente necesidad de preguntarse en qué medida el propio texto pudo resultar influenciado por el anunciado acompañamiento icónico, de admitir, a efectos de lectura, que la doble lectura pudo redundar en una lectura mixta distinta y, a efectos de autoría, que la intervención en la producción y *puesta en libro* de al menos tres actores (el editor, el escritor, el artista), pudo permitir que una situación programada de subordinación del ilustrador, se transformara, cuando de buenos artistas gráficos se trataba, en un verdadero protagonismo del presunto subordinado; una ventaja admitida, a veces, por el propio autor del texto como en la imagen gráfica de la *cajiga* de Apeles Mestres comparada con la textual de Pereda en *El sabor de la tierruca*, un caso muy bien estudiado por R. Gutiérrez Sebastián en "Novela e ilustraciones en *El sabor de la tierruca* de José María de Pereda" (*Salina*, 14, 2000, pp. 127-136).

Con este libro sobre libros donde literatura e imagen resultan tan íntimamente imbricados, queda sentada –como consecuencia casi programática– la imperiosa necesidad, a la hora de estudiar los textos literarios, de tener en cuenta las sucesivas formas librescas y demás que van cobrando y de cerciorarse de que, además de la visualización que conlleva cualquier operación de lectura tipográfica, la presencia de imágenes que los acompañan, circundan y comentan requiere la puesta por obra de nuevas herramientas –un nuevo vocabulario– de que el análisis literario aún no dispone.

Este libro firmado por el grupo Buril es, pues, un seguro y sugestivo punto de referencia y partida para, más allá de los comentarios que hoy nos merecen las ilustraciones, estudiar sus consecuencias sobre las lecturas y los lectores en los años 1880 (¡pero también antes y después!), y, en la línea de Philippe Hamon (cf. *Imageries*, 2001), preguntarse cómo la omnipresencia y competencia de la imagen gráfica pudo incidir en unas nuevas concepciones de la imagen textual en la misma literatura.

JEAN-FRANÇOIS BOTREL
UNIV. RENNES 2

Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.). *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Santander. ICEL 19-PUbliCan. Ediciones de la Universidad de Cantabria. 2011. 940 páginas.

No son pocas, ni poco valiosas en sí mismas, las publicaciones que han ido viendo la luz en los últimos años a cargo de Borja Rodríguez Gutiérrez y de Raquel Gutiérrez Sebastián. Pero cabe afirmar que, con valer lo que valen, palidecen al lado de las

realizaciones que desde Santander ellos mismos han emprendido y coronado conjuntamente. Véase si no: han fundado el Instituto Cántabro de Estudios Literarios del Siglo XIX (ICEL 19); han promovido, organizado y llevado a término varios congresos sobre diversos temas literarios relativos a esta centuria; han creado el proyecto de investigación *Análisis de la Literatura Ilustrada en el Siglo XIX en Cantabria*, del que luego surgiría el Grupo Buril, dirigido por Borja Rodríguez, e integrado, además de Raquel Gutiérrez, por Montserrat Ribao Pereira, Ángeles Quesada Novás y Juan Molina Porras (grupo que hace bien pocos meses nos ofrecía el volumen *Literatura e imagen: la "Biblioteca Arte y Letras"*). En corto y por derecho, han volcado un entusiasmo insuperable en la tarea del estudio y difusión de muy diferentes campos de la literatura ochocentista.

El volumen que hoy nos ocupa nace precisamente de su mencionado proyecto de investigación, que se acrecienta para la ocasión hasta el punto de implicar, como de su título se desprende, nada menos que a 57 críticos, profesores e investigadores, reunidos en octubre de 2010 en la capital cántabra en el congreso *Relaciones entre Literatura e Imagen a lo largo del siglo XIX*, quienes nos ofrecen otras tantas perspectivas, como reza el citado título del libro, en torno a los más diversos asuntos suscitados a partir de la divisa en cuestión. Sirvan de ejemplo las líneas temáticas que en su día anunciaba dicho congreso: 1) La edición ilustrada: historia, fortuna, características fundamentales, principales editoriales. 2) Técnicas de reproducción de imágenes. 3) Revistas ilustradas: estudios específicos, comparativos, evolución, historia económica y de difusión. 4) Libros ilustrados: estudios específicos, comparativos, evolución, historia económica y de difusión. 5) Grabadores, pintores y dibujantes: estudios y biografías. 6) Ediciones ilustradas decimonónicas de obras clásicas. 7) Temas específicos a través de las ilustraciones: lo fantástico, lo maravilloso, costumbrismo, regionalismo, viajes, medievalismo, regeneracionismo, catolicismo, tradicionalismo. 8) La interpretación pictórica de temas literarios. 9) La pintura en el teatro: escenografía teatral. 10) Imagen y literatura como artículos de decoración, ornamento, vida social: álbumes, joyas, postales, estampas. 11) Imagen y literatura en espectáculos parateatrales.

Pero vayamos al libro que ahora reseñamos, y al que nos introducen Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián («Perfiles literarios y pictóricos del XIX», pp. 11-12) poniendo de relieve el hecho de abordar «por primera vez el estudio integrado del lenguaje icónico y literario de una manera sistemática, en la línea de las investigaciones de Jean-François Botrel y Cecilio Alonso» (p. 11), y haciendo hincapié en la amplitud del campo de investigación, que desde las revistas románticas –escriben– saltará de la prensa a la novela y al costumbrismo y luego a toda la literatura. Insisten en que los primeros estudios sobre estas relaciones entre literatura e imagen se deben al citado Botrel y se enmarcan en la investigación del profesor francés acerca de todos los aspectos editoriales de la narrativa decimonónica. Agreguemos por cuenta nuestra que en este terreno de las imágenes y de las relaciones entre imágenes y textos contamos asimismo, entre otros, con trabajos de Bozal (1979), Ezama (1988), Casado Cimiano (2006), Vélez (2008) y Pla Vivas (2010), además de los pioneros de Romero Tobar y González Herrán (Botrel aparte) y los más recientes de Stephen Miller, con especial atención a los volúmenes colectivos *La prensa ilustrada en España. Las "Ilustraciones", 1850-1920*, (Montpellier: Iris-Université Paul Valéry, 1996), *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX-XX* (Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996) y *La literatura española del siglo XIX y las artes* (Barcelona: Universitat de Barcelona-PPU, 2008), que recogió en su día los tra-

bajos del IV Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX celebrado en Barcelona en 2005.

Ha sido voluntad de los editores de nuestro volumen dar cuenta de la diversidad y riqueza del panorama ofrecido no primando ninguna visión de género, tema o modalidad, al disponer los trabajos siguiendo estrictamente el orden alfabético de autores, decisión esta que seguramente descontentará a más de uno, pero que bien puede asumirse atendiendo precisamente al criterio al que acabamos de aludir. No obstante, nosotros sí que agruparemos hasta donde nos sea posible los diferentes artículos para poder ofrecer una mirada panorámica que evite las restricciones de espacio –y de interés, creemos– que conllevaría reseñar al detalle uno por uno los 57 estudios ofrecidos en el tomo que nos ocupa.

Sentada esta premisa, diremos que el ámbito más frecuentado resulta ser el de la narrativa, con atención a textos e iconotextos hasta un número de 21. Muy diversos: desde el *Quijote* hasta algunos cuentos ilustrados de Pardo Bazán, pasando por numerosas estaciones de las que daremos cuenta sucintamente. Fernando González Moreno y Eduardo Urbina, en «Iconografía textual del *Quijote:* principales aportaciones para las ediciones ilustradas del siglo XIX» (pp. 315-326), ofrecen datos de la valiosa colección Urbina-Cushing, analizando la contribución técnica de algunos ilustradores, siempre del siglo XIX; tras los cuales José Manuel Martín Morán hace las delicias del lector en su recorrido «De Aldonza a Dulcinea. Los avatares iconográficos de una labradora» (pp. 435-452). La novela gótica, cuya existencia como tal en nuestro país defiende la autora, es el campo en el que Míriam López Santos estudia «A la sombra de la luz. Evolución de la novela gótica española a través de sus ilustraciones (1788-1833)» (pp. 417-434), en tanto que Virginia Isla García, en «La representación romántica de un pintor renacentista: *Fra Filippo Lippi* de Emilio Castelar» (pp. 393-402), trata de esta que sería una novela *de artista* en cuanto al tema. La novela popular, en este caso a través del estudio de cinco novelas de Altadill, es el eje en el que se asienta el notable estudio de Enrique Miralles García, «La obra narrativa de Antonio Altadill (1828-1880) ilustrada por Eusebio Planas (1833-1897)» (pp. 471-490). Y el tema del cuerpo como objeto de análisis centra la propuesta ofrecida por Alba del Pozo García, «Ilustrando los excesos del positivismo: texto e imagen en las novelas médicas de Giné y Partagás» (pp. 639-650). En cuanto a Isabel María Castro Zapata, parte de sendas novelas de María del Pilar Sinués, Faustina Sáez de Melgar y Ángela Grassi en su trabajo «La construcción femenina en el periodo isabelino: las imágenes del *ángel del hogar*» (pp. 169-184), para estudiar diversas modulaciones del tema propuesto.

A varios de nuestros principales novelistas del realismo van dedicados también no pocos trabajos. Así, Mercedes Comellas Aguirrezábal e Isabel Román Gutiérrez, en su artículo conjunto «La novela cono género pictórico: Fernán Caballero» (pp. 767-788) concluyen que es precisamente «la mirada pictórica [...] la que conduce a una nueva forma de hacer novelas» (p. 787), reivindicando con ello el papel histórico de Fernán en la formación y constitución del realismo español. A las dos primeras series de *Episodios nacionales* consagra Yolanda Arencibia su «Imagen y literatura en Galdós» (pp. 97-118), y a otros aspectos de la obra del novelista canario dedican Francisco Estévez e Isabel Vázquez Fernández sus respectivas contribuciones al volumen: a la imagen de Valentín, el primer hijo de Torquemada, el trabajo «Un peculiar caso de retrato y écfrasis galdosiana» (pp. 218-225), de Estévez, y a la de Tristana, con el influjo manifiesto de Beruete y Sorolla, el de Vázquez, «*Tristana* de Pérez Galdós: importancia del elemento pictórico» (pp. 923-931). De Clarín y su *Regenta* contamos con dos

colaboraciones dispares: la concienzuda y excelente de José Manuel González Herrán, «Imágenes para *La Regenta:* de Juan Llimona y Francisco Gómez Soler (1884-1885) a Fernando Méndez-Leite (1994-1995)» (pp. 293-314), y la breve y apresurada de Harriet Turner, «Textos en la calle: Imágenes pictóricas dentro y fuera de *La Regenta* (1884-1885)» (pp. 919-922). Y dos más en torno a sendas novelas de Palacio Valdés: «José Luis Pellicer: ilustrador de *Marta y María*, de Palacio Valdés» (pp. 185-194), por Rocío Charques Gámez, y «*La Espuma* de Armando Palacio Valdés: una novela ilustrada» (pp. 601-624), a cargo de Ermitas Penas Varela. Y en lo que a autores y novelas respecta fuera del ámbito español, pero no hispánico, hallamos el trabajo de Eva Lafuente, «Ver y leer a Jorge Isaacs en la España finisecular» (pp. 403-416), sobre la edición de *María* publicada por Arte y Letras en 1882. En tanto que a propósito de la novelística del país vecino nos las habemos con los estudios de Elia Saneleuterio Temporal, «Traducciones ilustradas del *Telémaco* en la España decimonónica» (pp. 841-854), y Francisco Trinidad, «Realismo y utopía en *Las indias negras* (1877), de Julio Verne» (pp. 903-917).

A todo ello, y sin salir del género narrativo, deben añadirse aún cuatro trabajos más: sobre *El Anacronópete* de Enrique Gaspar y los relatos de anticipación de Nilo María Fabra, o, si se quiere, sobre narrativa fantástica y de ciencia ficción, versan «Primeras imágenes de la ciencia ficción española» (pp. 491-508), de Juan Molina Porras; acerca de la novela *La hija del mar* y el cuadro de costumbres *El cadiceño*, ambos de Rosalía de Castro, trata María do Cebreiro Rábade Villar, «La teoría de la imaginación en la obra narrativa de Rosalía de Castro» (pp. 691-700), en tanto que Raquel Gutiérrez Sebastián y Ángeles Quesada Novás estudian de modo excelente «Una edición ilustrada de *Las brujas* de José María de Pereda» (pp. 361-372) y «Nuevos cuentos ilustrados de Emilia Pardo Bazán» (pp. 677-690), respectivamente.

Una decena de trabajos tienen por objeto la prensa de la época. Consignemos en primer término un par de artículos temáticos o ideológicos, como el de Solange Hibbs-Lissorgues, «Las *Ilustraciones Católicas* en el siglo XIX: el difícil compromiso entre las exigencias de la comunicación moderna y la ideología católica» (pp. 373-391), acerca, obviamente, de la prensa católica ilustrada, y, en otro orden de cosas, el de Siwen Ning, «La imagen de la China a mediados del siglo XIX en *El Mundo Pintoresco*» (pp. 509-524). Varios de ellos plantean las diversas visiones satíricas que proyectan algunos dibujantes en diferentes publicaciones: nos referimos a Cecilio Alonso, «Épica y sátira en los dibujos de Francisco Ortego en torno a la Guerra de África (1859-1860)» (pp. 13-39); Mónica Fuertes Arboix, «Los grabados satíricos en el *Fray Gerundio* (1837-1842) de Modesto Lafuente» (pp. 269-278), y Enrique Rubio Cremades, «Grabado y texto literario en la prensa satírica: *Álbum de Momo*» (pp. 799-810).

Otros se extractan bien desde su título mismo, como son «Las ilustraciones de *El Artista* y la idea de lo romántico en la década de 1830» (pp. 243-250), de José María Ferri Coll; «*El Mosaico*: una revista ilustrada en la ciudad de Murcia (1896-1898)» (pp. 207-215), de Enrique Encabo Fernández, y «Los trazos del deseo: producciones textuales y visuales del erotismo en *La Vida Galante*» (pp. 195-205), de Isabel Clúa Ginés, que aborda en la revista citada la vena entonces llamada sicalíptica. A agregar aún el documentado trabajo de Marisa Sotelo Vázquez, «La *Ilustración Artística* de Barcelona: divulgación cultural ilustrada. La pintura catalana en 1882» (pp. 855-880), centrado en especial en grandes pintores como Fortuny y Fabrés; así como «Imagen y editorialismo programático en revistas culturales anarquistas argentinas: el caso de *Libre Examen*» (pp. 755-766), de Carmen Rodríguez Martín.

Hasta siete artículos, algunos de ellos ya citados a otro propósito, enfocan la obra o las obras de ciertos dibujantes, grabadores y pintores. Es lo que sucede en los textos de Rocío Charques Gámez, «José Luis Pellicer: ilustrador de *Marta y María*, de Palacio Valdés» (pp. 185-194), y de Enrique Miralles García, «La obra narrativa de Antonio Altadill (1828-1880) ilustrada por Eusebio Planas (1833-1897)» (pp. 471-490), que en este caso redobla Dolores Thion Soriano-Mollá, «Eusebio Planas, hacia la supremacía de la imagen» (pp. 881-901). Algo parecido ocurre en torno a la figura de Francisco Ortego, quien además de protagonizar la contribución de Cecilio Alonso, «Épica y sátira en los dibujos de Francisco Ortego en torno a la Guerra de África (1859-1860)» (pp. 13-39), es abordado en su colaboración con la Imprenta y Litografía de Filomeno Fernández de Arjona por Marie-Linda Ortega en su estudio «Los territorios de la imagen: Francisco Ortego y su colaboración con la biblioteca de Arjona» (pp. 525-542). Sobre Calixto Ortega escribe María Esther Rincón Calero en «Los primeros grabados de Calixto Ortega en las publicaciones literarias de 1837» (pp. 729-739), en tanto que Joaquín Álvarez Barrientos pasa revista al canon literario del momento confrontando el famoso cuadro de Antonio María Esquivel con la *Galería de la Literatura Española* de Antonio Ferrer del Río («Imagen y texto: el Parnaso español del siglo XIX entre Esquivel y Ferrer del Río», pp. 41-64).

En el ámbito de la poesía, encontramos un doble acercamiento al cubano Julián del Casal de la mano de Ricardo de la Fuente Ballesteros («Imágenes de Oriente: la Salomé de Casal», pp. 251-267) y de Carlos Primo Cano («*El poeta y la sirena*: Estudio de un tema mitológico en Julián del Casal y Gustave Moreau», pp. 651-664), junto al trabajo de Carlos Miguel Pueyo en torno a Bécquer («"La luz y el tono que todo lo une y enlaza" en los 'cuadros sinfónicos' de Bécquer», pp. 453-461), y a dos contribuciones destacables por su factura y originalidad: la de Marta Palenque sobre Campoamor («*El tren expreso* en cromos y postales o la gloria de Ramón de Campoamor», pp. 543-583), con abundancia y pertinencia de ilustraciones, y la del maestro Leonardo Romero Tobar sobre la poesía gráfica previa a la eclosión de las vanguardias («Poesía gráfica del XIX: otro avatar de los caligramas», pp. 789-798).

Cuatro son los artículos que versan sobre la teoría de la literatura o el lenguaje literario. De nuevo surge Campoamor en el trabajo de Anna Benvenuti, «*Cuando el drama se expone como un cuadro:* la metáfora pictórica en la teoría literaria de Campoamor y sus contemporáneos» (pp. 119-128), mientras que Stephen Miller prosigue aquí sus múltiples acercamientos al tema en «Hacia una teoría de la narración ilustrada: objeciones», (pp. 463-470). Los dos restantes se atienen uno a ayer y otro a hoy: nos referimos al caso de Begoña Regueiro Salgado, «Apuntes de dibujos y cúmulos de palabras: la poética del Segundo Romanticismo en imágenes» (pp. 701-717), esto es, la que se desarrolla entre Trueba y Rosalía, y donde la autora concluye precisamente que la poética del Segundo Romanticismo no solo se plasma en la escritura, sino en la representación gráfica; y al de Luis Veres, «Imagen cinematográfica y literatura: del perspectivismo al discurso fragmentario» (pp. 933-940).

En lo que concierne al teatro, al «Panorama general de la edición teatral ilustrada en el siglo XIX» (pp. 719-728), de Montserrat Ribao Pereira, acompañan dos artículos sobre autores y obras del tránsito entre siglos: «Cuadro, espacio y movimiento en el teatro sentimental de finales del XVIII y principios del XIX» (pp. 65-95), a cargo de María Angulo Egea, y «Moratín en imágenes: la iconografía decimonónica del teatro moratiniano» (pp. 327-360), de José Luis González Subías.

Sorprende tal vez la escasez de estudios centrados en el costumbrismo, cuando se diría a priori que se trata de un género pintoresco por excelencia. En todo caso, lo cierto es que además del ya reseñado a otro propósito «La teoría de la imaginación en la obra narrativa de Rosalía de Castro» (pp. 691-700), de María do Cebreiro Rábade Villar, que toca el tema parcialmente, solo encontramos las aportaciones de Ana Peñas Ruiz, «Entre literatura y pintura: poética pictórica del cuadro de costumbres» (pp. 625-637), y Borja Rodríguez Gutiérrez, uno de los editores del volumen que nos ocupa, quien pone en cuestión la adscripción de Estébanez al costumbrismo en el excelente «La primera edición de las *Escenas andaluzas* (1847) de Serafín Estébanez Calderón, ilustradas por Francisco Lameyer» (pp. 741-754).

Verdaderamente destacables también resultan los dos estudios dedicados al mundo editorial: uno general del maestro Jean-François Botrel, «Imágenes sin fronteras: el comercio europeo de las ilustraciones» (pp. 129-144), y otro particular de Ángeles Ezama Gil, «Un proyecto editorial de artista: Las colecciones *Klong* (1893-1901)» (pp. 227-242). Como también lo es, en otro orden de cosas, la contribución de Jesús Rubio Jiménez, quien sitúa a Clarín, a través de su obra crítica, a un paso del esperpento valleinclaniano, en «Clarín y la caricatura. Un paseo por los arrabales del esperpento» (pp. 811-840).

En todo o en parte, con los libros románticos de viajes tiene que ver tanto Silvia García Alcázar, «El catálogo monumental de España a través de la literatura romántica decimonónica: libros de viajes, revistas ilustradas y colecciones» (pp. 279-292), como Nieves Pujalte Castelló, «La imagen romántica del sureste español en la Europa del Ochocientos» (pp. 665-676), que recoge el perfil exótico de la región valenciana que los viajeros europeos difunden por el continente en la primera mitad del siglo. También dirige su foco al romanticismo el curioso «Joyeros en papel. Álbumes de señoritas en el Museo Nacional del Romanticismo», de Asunción Cardona Suanzes (pp. 145-168). Y cierra nuestro recorrido Cristina Patiño Eirín en «Los textos decimonónicos en sus imágenes apócrifas: de Pushkin a Pardo Bazán» (pp. 585-600), delicado paseo que une a los recién citados con autores como Balzac, Brontë, Dickens, Carroll, Galdós, Clarín, Zola y Champfleury.

Digamos que en general cada artículo va seguido de un «Apéndice de figuras citadas», que el lector atento agradece, y que acaban sumando –salvo error por nuestra parte– nada menos que un total de 581 ilustraciones, lo que nos da idea no solo del esfuerzo editorial, sino del alto grado de adecuación entre los textos lingüísticos y los textos gráficos. En general, decíamos, porque en algunas ocasiones –y vista la pauta del libro– se echa de menos la presencia de figuras que se hacen necesarias o, cuando menos, muy convenientes. Es uno de los pocos peros que cabe poner al volumen, al que añadiremos aún dos más. Uno es el de la insuficiente corrección de los textos, con bastantes más erratas o errores de los que cabría desear. Otro es, creemos, el del título mismo, donde la ambigüedad de ese *Literatura ilustrada* –bien es verdad que rápidamente deshecha por el inmediato *decimonónica*– puede desorientar de entrada al lector.

Se trata, no obstante, de desaciertos menores, que bien poco deben pesar frente al platillo de la magnitud de la obra editada por Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián, a quienes no cabe sino felicitar calurosamente por su extraordinario logro.

ESTEBAN GUTIÉRREZ DÍAZ-BERNARDO

Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.). *Individuo y sociedad en la literatura del XIX*. Santander. Tremontorio Ediciones. 2012.

El libro está integrado por cuarenta y cinco trabajos en torno al tema que enuncia el título; muchos de ellos se presentaron y fueron debatidos en el transcurso del Tercer Congreso Internacional que celebró en Santander el Instituto Cántabro de Estudios e Investigaciones Literarias del siglo XIX en noviembre de 2011.

El contenido del volumen se distribuye en varios apartados, que giran sucesivamente en torno a la individualidad romántica, los personajes literarios, la sociedad reflejada en la literatura, y la creatividad autorial. Vienen antecedidos por una brevísima y precisa presentación ofrecida por los dos editores, y posteriormente por un "Pórtico" de Leonardo Romero Tobar. Este último analiza la aclimatación hispana de la idea alemana de Volkgeist; se refiere específicamente al ámbito de los estudios literarios y muestra, en un rastreo no limitado a la mera adaptación léxica, la probable vinculación entre todo ello y el naciente hispanismo en el siglo XIX.

El bloque relativo a la expresión de la individualidad romántica reúne trabajos en torno a autores diversos y textos de toda índole: poéticos, dramáticos y narrativos. Varios artículos se dedican específicamente a figuras que la Historia de la Literatura ha situado en los márgenes del canon: el conde de Campo Alange (por María José Alonso Seoane), Augusto Ferrán Forniés (por Jesús Rubio Jiménez); la primera investigadora se refiere a textos descriptivo-narrativos vinculados con las actividades bélicas del autor, mientras el segundo versa sobre dos poemarios poco conocidos. El resto, la mayor parte de los trabajos de este conjunto, desarrolla alguno de los aspectos de la poética o del sentir románticos que los autores más prestigiados despliegan en sus obras: José María Ferri Coll ofrece un debate múltiple sobre la impronta de lo individual y lo colectivo en la poética y la obra de varios autores románticos; Montserrat Ribao Pererira destaca la originalidad de Manuel Bretón de los Herreros en *Vellido Dolfos*, drama que, según la estudiosa, se aleja sutilmente de los dramas románticos previos de carácter histórico; Carlos Miguel Pueyo, a través de la literatura europea y la española, analiza la locura del alma romántica, que se desgaja del entorno mediante sueño e imaginación para forjar un discurso artístico totalizador; y José Luis González Subías explora la angustia existencial expresada en el gran teatro romántico.

El conjunto dedicado a los personajes, a las individualidades de ficción que ofrecen las obras, se dirige a tratar preferentemente de criaturas que habitan los mundos novelescos; sólo José María Fernández Vázquez estudia un drama: *Consuelo*, de Adelardo López de Ayala, para mostrar que las restricciones derivadas del género literario y las relativas al género sexual se refuerzan mutuamente en la construcción dramática de lo femenino. Casi todo el resto de los trabajos se refieren a obras de dos grandes novelistas del grupo realista y naturalista: Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán; con una excepción: Virginia Isla aborda dos novelas prerrealistas, una de Pedo Mata y Fontanet (*El poeta y el banquero*) y otra de Emilio Castelar (*Ernesto*) cuyos protagonistas se han construido a la vista de los rasgos individuales y sociales atribuidos a los poetas por la literatura de costumbrista. En torno a personajes galdosianos trabajan Isabel Castro Zapata, que contempla el habla de Isidora Rufete como componente esencial de su construcción identitaria múltiple y de su desarrollo vital; y Francisco Estévez, que vuelve sobre los peculiares criterios económicos manejados por el gran novelista canario en *Misericordia*. Sobre personajes ideados por Pardo Bazán escriben Rocío Charques Gámez, que reclama atención para *La piedra angular*

y explica que la novelista gallega recogió un tema de moda desde una óptica innovadora; António Apolinário Lourenço, que destaca la relación entre Pardo Bazán y Eça de Queiroz en lo que se refiere al tratamiento del sacerdote enamorado en *Los pazos de Ulloa*; y Dolores Thion Soriano-Mollá, que caracteriza *La sirena negra* como novela de entresiglos en su afirmación de la subjetividad del individuo problemático y sensible. Un trabajo reúne en su punto de vista a Pérez Galdós y Pardo Bazán: el de Montserrat Amores que analiza las "extrañas paternidades" albergadas en *La familia de León Roch* y *Los pazos de Ulloa*.

El apartado relativo a la sociedad reflejada y analizada en la literatura es de los más extensos del libro, y en él merecen más de un estudio el mito de Don Juan y las obras de Pérez Galdós. El mito de don Juan viene contemplado en los trabajos de Carmen Becerra y Begoña Regueiro; la primera revisa la historia del mito con particular atención al cambio en la figura producido en el siglo XIX, en que Don Juan se convierte en un héroe romántico, "triunfador en su derrota"; la segunda vincula el cambio de modelos heroicos que observa entre la primera y la segunda mitad del siglo XIX a modificaciones en las formas de vida y pensamiento: cambios en el sistema económico y social, y alteraciones delos roles de género, entre otros. De Pérez Galdós, Raúl Fernández Sánchez Alarcos presta atención a *Doña Perfecta*, cuyo perfil relaciona con la literatura apologética religiosa del siglo XIX; mientras que Assunta Polizzi analiza el drama *Los condenados* para mostrar cómo encuentran acogida en esta obra las preocupaciones habituales del autor y en qué forma se manejan las fuerzas conflictivas que rigen la relación individuo-sociedad.

En el mismo apartado figuran otros interesantes trabajos: María Ángeles Ayala bucea en la literatura costumbrista para explorar la imagen que allí se ofrece en relación con el trabajo femenino, generalmente "poco cualificado y mal retribuido" ; sobre costumbrismo escribe también Enrique Rubio Cremades, que analiza *Los valencianos pintados por sí mismos* como colección pionera en su género; sobre imágenes culturales de la gente rústica trabaja Salvador García Castañeda; la relación entre lo cursi y la modernización interesa a Mónica Fuertes Arboix, que disecciona el texto de *La Gaviota*; Linda Garosi se refiere a una tipología de personajes paralela en las narrativas italiana y española del último tercio del siglo XIX; mientras que Alberto Gómez Ferrer y Ana María Freire llaman nuestra atención sobre la historiografía literaria: aquél aduce la obra de José Joaquín Mora para mostrar que asomó a primeros del siglo XIX en España una visión alternativa y diferenciada de la oficial sobre la historia cultural española, y ésta rescata a Luis Taboada y sostiene que la historia de la literatura española debe ocuparse todavía del costumbrismo periodístico de la segunda mitad del siglo XIX, mal conocido y poco estimado. Así, los estudios ligados a diversos aspectos del costumbrismo literario priman en este bloque del libro, en que la imagen de los colectivos sociales aparece como esencial.

El último conjunto de trabajos contenidos en el volumen gira en torno al autor y el proceso creativo. Es el más extenso y heterogéneo. Varios ensayos de este conjunto destacan la relación de la vida o el pensamiento de un autor particular con el contenido de uno de sus textos: así Ricardo de la Fuente en su aportación sobre Julián del Casal, José Manuel González Herrán en su análisis de *La Tribuna*, Esteban Gutiérrez Díaz Bernardo en la descripción de la exclusión social dibujada por Jacinto Octavio Picón, Raquel Gutiérrez Sebastián en su exploración de la obra de López Soler, y Enrique Miralles en su estudio sobre *María o la hija de un jornalero*. Otros investigadores bucean en la biografía de un autor (Marta Palenque sobre Zorrilla), en sus criterios al

tratar ciertos temas (Maribel Parra sobre Bécquer) o emplear determinados recursos (José Manuel Martín Morán sobre Alarcón), o bien en el proceso genético de un texto (Cristina Patiño Eirín sobre Pardo Bazán). Mención aparte merecen las aportaciones que se refieren a la escritura de mujer o a la peculiar presencia de lo femenino en los textos (Ángeles Ezama sobre la condesa de Vilches, Denise Du Pont sobre Clarín); y aún quedan otras posibilidades, manejadas por Anthony H. Clarke (en torno a la conexión de Pereda con la novela rural europea), Borja Rodríguez Gutiérrez (sobre el concepto de lo costumbrista que esgrimen distintos autores), Ángeles Quesada Novás (acerca del caudal significativo que suman o suprimen las ilustraciones en los impresos), Alba del Pozo (sobre la relación Ciencia/Literatura en Llanas Aguilaniedo) e Isabel Vázquez Fernández, cuyo trabajo comparatista toma como punto de partida la adaptación cinematográfica de *Tristana*.

El volumen, con casi quinientas páginas y más de cuarenta autores, recoge los vectores por los que discurre hoy el empuje de la investigación literaria en torno al siglo XIX: atención preferente a la narrativa y a ciertos autores como Pérez Galdós y Pardo Bazán; rescate de textos periodísticos y de figuras secundarias que completan el panorama cultural del momento; espacio para lo femenino; y especial relevancia del costumbrismo cuando se trata de la dicotomía individuo/sociedad, como en este libro. Sus autores proceden de distintas universidades, españolas y extranjeras; pertenecen a distintas generaciones y diferentes grupos de investigación; y entre todos dibujan un panorama significativo de los estudios actuales sobre literatura decimonónica. El acierto de los editores al reunir y ofrecer estos trabajos es indudable.

Carmen Servén Díez
Universidad Autónoma de Madrid

Amparo de Juan Bolufer. *La voz pública de Valle-Inclán. Documentos (Entrevistas y cartas abiertas de firma conjunta)*. Lugo. Editorial Axac. 2013.

Si la condición intelectual se definía en el primer tercio del siglo XX por la independencia, la oposición al sistema, el espíritu crítico, la lucha contra la desigualdad, en suma, por una actitud ética, se pregunta metódicamente la autora de este libro por la pertinencia de aplicar la etiqueta de intelectual a Valle-Inclán, un autor que apenas cultivó el ensayo de ideas, que no prodigó sus opiniones sobre hechos políticos puntuales en artículos de prensa propios, que no acostumbraba a dar recetas regeneradoras y que –como consecuencia– no suele estar presente en las historias del pensamiento –salvo las significativas excepciones de Dougherty, García Queipo de Llano o Aznar Soler.

Sin embargo, el escritor gallego tuvo una fuerte y singularizada presencia cívica en la España de su tiempo, que legitima su condición de intelectual. Valle Inclán era ante todo un literato que difundía sus textos creativos en periódicos y en libros pero que, a la vez, se forjó muy pronto una imagen contradictoria a través de su «voz pública» en manifiestos colectivos y en declaraciones emitidas en las circunstancias más insospechadas, transcritas a veces con dudosa fidelidad por reporteros que las rehacían de memoria: el eterno problema de la mediación en los textos indirectos difundidos por la prensa –el «dicen que Ramón del Valle-Inclán dijo…»– del que la autora de este libro es muy consciente (pp. 25-26). Por otro lado, su apego a las tertulias y su relación con el teatro alimentaron anécdotas de fácil aceptación que se añadieron a la persis-

tente leyenda que ligaba su rebeldía individual a una estética inspirada inicialmente en su devoción sentimental por la causa tradicionalista, al margen de su atípica evolución ideológica.

Lo que este libro viene a documentar con generosidad es que Valle–Inclán, pese a su extremado individualismo, se integró en la minoritaria aristocracia del intelecto, o del espíritu, interesada en la defensa del bien común. Y lo hizo desde su juventud, asumiendo posiciones frente al adulterado sistema político de la Restauración que, en su primera fase, pudieron verse como antidemocráticas y antiparlamentarias, pero que, en lato sentido, no se alejaba gran cosa de otros versátiles regeneracionistas del novecientos, simpatizantes de las dictaduras tutelares y de otras medidas radicales de fuerza progresista.

Partiendo de que la definición de intelectual está sujeta a prácticas muy diversas que dan lugar a un concepto difuso, sujeto a variables históricas, la autora de este libro, en sus reflexiones previas, identifica tal condición con una actitud crítica desligada de intereses de partido y considera el periodo de la guerra del 14 como el momento de mayor independencia de los intelectuales en España, coincidiendo con los años de la conocida inflexión ideológica valleinclaniana. En el decenio siguiente, nuevos modelos políticos revolucionarios los fueron empujando a la organización partidista que precedió al advenimiento de la Segunda República. Pero, incluso en este periodo Valle-Inclán conservó el distintivo de su independencia intelectual más allá de toda componenda.

La profesora de Juan Bolufer hace hincapié en el hecho de que la condición de Valle como intelectual se percibió preferentemente «durante su oposición a la dictadura de Primo de Rivera y, en algunos casos, durante la República». Sin embargo, su atípica evolución, sus excentricidades y desplantes, han supuesto frecuentes dificultades para encajarlo en el paradigma del intelectual serio y comprometido (pp. 16-18). Ciertamente, si sus ideas políticas pudieron cambiar a lo largo de su vida, en su caso, no es aventurado reconocer un fondo común de rebeldía en hechos tan distanciados en el tiempo como «reventar» una función teatral en 1906 y hacer un desplante al gobierno del directorio, veinte años después. Valle-Inclán –«intelectual por actitud»– vivió en un permanente estado de expectativa crítica propio de la fase ascendente de una utopía cívica cuyo ciclo nunca llegó a agotarse para él, cosa que lo mantuvo a resguardo de la decepción que sufrieron otros intelectuales de su tiempo guarecidos en posiciones cavernícolas. Caer en el ilusorio recorrido que va desde ser intelectual contestatario o «revisionista» en la juventud, hasta terminar como intelectual decepcionado en la madurez con mayor o menor grado de integración orgánica en el sistema hegemónico, es un fenómeno conocido. Pero Valle caminaba hacia adelante mientras otros de su edad se sumían en el desencanto –Baroja–, cuando no en el rearme ideológico reaccionario –Maeztu, Manuel Bueno o Salvador González Anaya.

El propósito de contribuir a explicar razonablemente las posibles contradicciones en la trayectoria de un intelectual ingobernable que a su vez fue un admirable artista, lleva a la autora de este libro a adoptar una metodología basada en la rigurosa contextualización de un amplio corpus de apariciones públicas, seleccionadas y ordenadas mediante una minuciosa documentación manejada con precisión y amenidad. No es ninguna sorpresa porque la profesora Amparo de Juan –infatigable valleinclanista– tiene acreditado un exigente conocimiento de la vida y obra del escritor de Vilanova de Arousa, y ha indagado en sus más diversas facetas, desde el análisis literario de su técnica narrativa hasta cuestiones relativas a la recepción externa, a epistolarios y a

diversos procesos de transmisión textual. Bien conocida es su aportación al establecimiento de la complejísima bibliografía valleinclaniana en colaboración con el profesor Javier Serrano Alonso de quien se declara deudora en la elaboración de este libro. De un tiempo a esta parte, su interés por las entrevistas y declaraciones del escritor gallego estaban presagiando una visión de conjunto como la presente donde analiza una serie de incidencias valleinclanescas que se enraízan y ramifican colateralmente en su contexto histórico nacional e incluso europeo, bordeando la exhaustividad sin perder la objetividad ni la perspectiva global.

La voz pública de Valle-Inclán, siguiendo el hilo cronológico en todos los casos, dispone los documentos editados en dos apartados de desigual extensión. En el primero de ellos se recogen tres olvidadas entrevistas periodísticas de distinta tipología (declaraciones, encuesta e interviú de preguntas y respuestas), como muestras representativas de las modalidades canónicas de un género que –advierte la autora– por haber sido «el campo más trabajado por la crítica» recibe en su libro menor atención. Abren la serie unas declaraciones de Valle sobre el hipotético origen galaico de Colón (*La Publicidad*, Barcelona, 13-6-1911 reproducidas por otros medios), cuyo remoto precedente –aunque con diversa tesis– está en un antiguo artículo publicado en *El Universal* de México, en 1892, centenario del Descubrimiento. El escritor que pudo conocer en 1910 los argumentos de García de la Riega sobre el origen gallego del Almirante los hizo suyos en dicha entrevista, coincidiendo con momentos de reivindicación patriótica que elevaba la virulencia ocasional de la polémica sobre un asunto hasta cierto punto intrascendente. La documentación del caso se cierra prestando atención a secuelas en los años 1920 –quizá apócrifas– en las que Valle entra en contradicciones que Amparo de Juan estima desconcertantes en un escritor que había estudiado con detalle las controversias sobre este asunto colombino. El segundo texto editado corresponde a una encuesta artística propuesta por *El Día* (25-3-1917) sobre la reforma del reglamento de las Exposiciones de Bellas Artes, impulsado por el ministro Julio Burell. A ella respondía Valle-Inclán, secundado en tertulia por Ricardo Baroja y Romero de Torres. En su contextualización la autora se remonta a sus anteriores reseñas críticas de las Exposiciones Nacionales, cimiento de su autoridad en materia estética, la primera de las cuales le había sido encargada precisamente por Burell cuando era director de *El Mundo*, en 1908. La última de estas entrevistas (*El Nervión*, 12-6-1923) –más extensa y formalista– respondía a una exposición de su amigo el pintor Juan de Echevarría (Bilbao, junio de 1933) poco antes del pronunciamiento de Primo de Rivera. Lo más destacado es que el entrevistado no consideraba a Echevarría un pintor vasco sino cántabro. Valle-Inclán –fiel a la estela neorromántica del «alma» de los pueblos, tan extendida a principios de siglo– identificaba naturaleza y valores culturales, afirmando su percepción del País Vasco como parte de una geografía estética común a toda la cornisa cantábrica, determinante de «una mentalidad y una sentimentalidad» propias (p. 42).

La segunda parte del libro –mucho más extensa– desentraña la urdimbre contextual de decenas de documentos –en su mayor parte cartas públicas de firma conjunta– cuya precisa indización cronológica (pp. 179-185) permite localizar fácilmente los textos editados en la exposición temática –diversificada en once supuestos tipológicos– y, a su vez observar la creciente curva temporal de apariciones del escritor asociado a otros colegas en funciones «intelectuales», cuya mayor frecuencia se produce en los seis últimos años de su vida (1930-1935). Cada uno de dichos tipos abarca un número variable de referencias ordenadas cronológicamente, pero de ellas sólo se escogen

para su edición los textos más olvidados o de más difícil acceso. Sin ánimo de jerarquizar, a título de muestra, prueban la actividad intelectual del escritor su firma en apoyo de Zola y de la revisión del caso Dreyfus (11-2-1898); una carta a Unamuno (9-2-1905) pidiendo su adhesión a la protesta de los intelectuales contra Echegaray, interesante porque desvela una de tantas vías privadas para forzar compromisos públicos (pp. 59-60), o peticiones de indulto, como la dirigida al Presidente de Guatemala en favor del poeta José Santos Chocano, en mayo de 1920. Valle-Inclán expresó su rechazo a la pena capital siempre que tuvo ocasión desde el primer acto público en que participó en 1888 (p. 57) hasta noviembre de 1935, semanas antes de su fallecimiento, cuando su nombre encabezó –como Presidente de Honor del Comité contra la Pena de Muerte– un llamamiento de solidaridad a favor de los condenados por los sucesos de octubre de 1934 (p. 90). Se registra también su firma en favor de los mineros de Río Tinto (27-11-1920); en la exigencia de responsabilidades por el Desastre de Annual (18-7-1922); en varias denuncias por incumplimiento de las bases de concursos y proyectos oficiales de Bellas Artes; en la preocupación por el mercado del libro y por la situación profesional de los escritores, apoyando a los gestores de C.I.A.P. de quienes recibía tres mil pesetas mensuales, cuya falta agravó su situación pecuniaria en 1931 (pp. 100-101); en manifiestos electorales dando apoyo a Lerroux (junio 1931); en protestas internacionales como la dirigida al presidente de los Estados Unidos en 1933 en ayuda de Thomas Mooney y Warren Billings, dirigentes obreros condenados irregularmente por supuesto terrorismo, encarcelados desde 1916 (pp. 87-88), o en su adhesión al Comité presidencial de la Asociación Internacional de Escritores para la defensa de la Cultura en 1935. En tan variado repertorio, del que apenas cabe dar aquí cuenta aproximada, no resulta discordante su firma en la convocatoria de un homenaje al novillero Juan Belmonte (28-6-1913) –revolucionario del toreo– meses antes de su alternativa, asunto que, por otra parte, Amparo de Juan ya había tratado en su artículo «Valle-Inclán, la tragedia y los toros» (2010).

No faltan noticias de su participación en una nutrida serie de convocatorias de banquetes, atractivo y fiable indicador de la sociabilidad de los intelectuales, motivados por homenajes a escritores, artistas plásticos –Cristóbal Ruiz, el chileno Lorenzo Domínguez, Miguel Viladrich– o gente de teatro, desde Eduardo Marquina a Margarita Xirgu, Benavente y Antonia Mercé. Algunos de estos banquetes eran de inocua apariencia, como el muy festivo dedicado a Julio Camba en 1929, tras la falsa noticia de su fallecimiento. Pero, como muy bien observa Amparo de Juan (p. 75), en las más inocentes y lúdicas reuniones gastronómicas se acababan pronunciando discursos políticos críticos con el poder, que llamaban a la movilización o a la disidencia. La autora (p. 48), coincidiendo con Laurie-Anne Laget (2009), considera «la posibilidad de analizar a través de los banquetes las dinámicas socio-culturales en términos bourdianos de redes, conflictos y toma de posición dentro del campo» para detectar tramas intelectuales dando visibilidad simbólica a las relaciones amistosas entre convocantes y asistentes, de las que la prensa solía ofrecer cumplida reseña. Posibilidad que se hace más palpable en los banquetes políticos, de tan arraigada tradición en la España contemporánea, los cuales, desde los primeros años del canovismo, venían sirviendo para camuflar mítines no autorizados. También en los agitados tiempos de Dámaso Berenguer, buscaron frecuente excusa en motivaciones literarias. Homenajes a escritores «con lectura política» y los consiguientes discursos «improvisados» contaron con la generosa presencia de Valle-Inclán en el año de vísperas de 1930, como el de Ciges Aparicio, a fines de octubre (pp.79-81). Ya en tiempo republicano, mayo de 1931, su

adhesión a la lisonjera glosa –urdida en otro banquete– a su contertulio Manuel Azaña, reciente autor de *Plumas y palabras*, dejaba entrever cierta incoherencia en el confuso impulso que lo llevó a suscribir un mensaje de aprecio a «la áspera honradez democrática» del ministro, al «hidalgo recato» con que cultivaba su arte, y a «la rara exquisitez de lo que produce» (p. 74), mientras en situaciones coloquiales Valle tildaba al homenajeado de mediocre, falto de imaginación, de cuyos escritos nadie había hecho caso antes de su llegada al poder –si hemos de creer el testimonio del propio Azaña en sus *Memorias políticas y de Guerra* (nota del 15-7-1931). Si en contradicciones como esta cupiese suponer cierto reflejo instintivo de demanda ante el amigo encumbrado en espera de alguna sinecura en la Administración del Estado, cabe decir que Valle-Inclán, intelectual inmanejable, no encajaba en el pellejo de un alto funcionario y rechazaba visceralmente la idea de convertirse en «un mendigo de la República», como prueba su nada convencional actuación durante el tiempo que ejerció el cargo de Conservador General del Patrimonio Artístico, entre agosto de 1931 y junio de 1932. Por supuesto, en casos como en el mencionado de Ciges Aparicio de quien no podía aguardar otra cosa que gratitud, se imponía un sentimiento noble de simbólico reconocimiento hacia el viejo compañero de campañas intelectuales que, en 1902, había sido uno de los primeros comentaristas de *Sonata de Otoño*. Respecto a la firmeza de esta actitud podríamos quedarnos con su brindis improvisado en la cena a Álvarez del Vayo –recién nombrado embajador en México (mayo de 1931)–, mediante el cual fijaba su posición intelectual sujeta a su ilusoria fe en la pureza política del nuevo régimen: «Hoy los hombres de la República nada ganamos tampoco en materia contributiva ni hemos pensado primordialmente en ninguna mejora material. A todos nos ha movido un impulso de dignidad. Esta ha sido la revolución de los hombres de bien.» (p. 77).

Tan frenética llegó a ser la actividad banquetera de Valle-Inclán a principios de los años 1930, que Amparo de Juan supone con toda verosimilitud (p. 49) la posibilidad de que el escritor se adhiriese nominalmente a muchos más ágapes de los que tenía capacidad para asistir por tiempo y disponibilidad económica. En definitiva, Valle-Inclán se manifestaba a diestro y siniestro sin prestar más atención a la jerarquía del motivo que a la justificación ética o estética que –con más o menos objetividad– le mereciera cada uno de ellos, ya fuera en el campo ideológico, en el literario o en el del espectáculo. Lo que cuenta es que su rebeldía de intelectual cautivado por la moral de la modernidad conservaba intacto el orgullo y la dignidad del artista romántico destronado. Su desclasada disposición revolucionaria no admitía transacciones conscientes ni se preocupaba de incurrir en alguna que otra contradicción –las «luces» y «sombras» de que nos previene la autora (p. 150). Capaz de apelar a la munificencia de un monarca, de un ministro o de un influyente jerarca de la prensa, pero mucho más capaz de preservar su insobornable rebeldía rechazando beneficios inmediatos por un detalle inadecuado o por su menosprecio de la norma burocrática, aunque le ocasionara perjuicio material. Un modelo sin precedentes en la cultura española del siglo XX.

En el «apunte final» (pp. 149-151), desde la perspectiva de 2013, la autora actualiza la afirmación de Dru Dougherty, enunciada en 1983, acerca de que en la figura pública del escritor confluían «centelleos del hombre íntimo, luces del literato y verdaderas llamaradas del intelectual que respondía a las circunstancias». Amparo de Juan corrobora muy gráficamente esta apreciación al comprobar que, treinta años después, la documentación histórica aportada en esta monografía le permite añadir

que «las llamaradas se han convertido en luminosos incendios». Tales son las dimensiones del corpus mediático recogido en este volumen que se suma explícitamente a otros estudios anteriores sin el menor propósito de mitificaciones innecesarias para un escritor del alcance universal de Valle-Inclán.

Imposible dar cumplida cuenta aquí de las muchas informaciones y atinadas reflexiones que se van desgranando a lo largo de este libro. Imposible resumir los abundantes instrumentos contextuales que se manejan con envidiable habilidad, probando que la investigación periodística sigue siendo una vía muy productiva para profundizar en los aspectos externos de la historia literaria y en sus conexiones con la historia general de la cultura.

CECILIO ALONSO
VALENCIA

José Jurado Morales. *Las razones éticas del realismo*. Revista Española *(1953-1954) en la literatura del medio siglo*. Sevilla. Renacimiento. 2012. 412 páginas.

En los estudios de la historia de la literatura del medio siglo español aparecen dos revistas literarias como relevantes núcleos aglutinadores: *Laye*, del grupo generacional barcelonés; y *Revista Española*, del madrileño. A diferencia de la catalana, la revista madrileña no había recibido una atención acorde con el interés que suscitan sus frecuentes referencias. Esta razón, asociada al convencimiento de que las revistas anteceden y anuncian el devenir de las corrientes ideológicas, culturales y estéticas, junto a su dedicación al campo de las revistas y a la literatura de aquel período, ha llevado al profesor Jurado Morales a la investigación profunda y minuciosa del fenómeno literario que constituyó la aparición de *Revista Española*, abordándolo desde sus aspectos más extrínsecos hasta los más intrínsecos literarios, con el espléndido resultado que este libro nos ofrece.

El ameno relato de la gestación de *Revista Española* muestra ya las características de este tratado: amplia documentación que desde la anécdota y los datos concretos derivan hacia consideraciones más trascendentes y una articulación coherente y progresiva, dirigida al descubrimiento de un asunto central: la novedad que esta publicación aporta en su patrocinador y sus responsables. Aquí, y dentro del escenario socio-político franquista, emerge la figura de su fundador, don Antonio Rodríguez-Moñino, un docente liberal, depurado y represaliado por el Régimen. Exiliado en su propio país y reconocido fuera, va reanudando la vida social y cultural, acudiendo a tertulias de cafés y restaurantes. En ese círculo fructifica la idea de fundar una revista, libre e independiente, que dé cobijo a los jóvenes, quienes saludan eufóricos el proyecto. Cuenta Moñino con la colaboración de los hermanos Soler, propietarios de la editorial Castalia, a la que el bibliófilo estaba ligado. Y elige a tres incipientes pero prometedores escritores como principales responsables: Ignacio Aldecoa, seductor, aglutinador y vitalista; Alfonso Sastre, líder de iniciativas teatrales innovadoras y de acusado carácter político-literario; y el excéntrico Rafael Sánchez Ferlosio, de formación cultural hispanoitaliana tan influyente, señala Jurado, en la acogida del neorrealismo por *Revista Española*.

Pero, además, los vastos anhelos culturales de un hombre sabio y erudito le hace a Moñino concebir su obra con una identidad polifónica, que sirva de caja de resonancia también a otras artes diferentes a la narrativa (artes plásticas, música, teatro, cine y discos). Para ello conforma un equipo de críticos muy acreditados en sus res-

pectivas parcelas, de variadas edades y trayectorias. La mayoría sintoniza intelectual y políticamente con Moñino, y de ellos traza Jurado sendas biografías, condensadas y atractivas para el lector, que conforme avanza la lectura va reconstruyendo el ambiente social, cívico y cultural en que estos intelectuales manejan sus vidas.

Jurado emprende esa tarea desde la primaria cuestión del título, *Revista Española*, inserto en la tradición de los libros y revistas que participan en el debate de las dos Españas, entendiendo la referencia explícita del rótulo como compromiso con un tiempo en que la literatura no podía sustraerse de intervenir en el cambio de unas circunstancias difíciles, de represión y necesidades. Empeño coherente con el fundamental designio neorrealista de la publicación, en la actitud y en la sobriedad física que, en argumentada conclusión de Jurado, revelan una conexión con la austeridad nochentayochista y las publicaciones progresistas hasta la guerra, al tiempo que marcan su distancia con las del franquismo. Aspectos externos e internos que Jurado disecciona y comenta con exhaustiva precisión, en páginas estimulantes para investigadores de componentes como el papel publicitario, la difusión, la recepción o el contexto, donde emergen lugares, actos y jóvenes unidos por lazos vitales y artísticos, entusiasmados con el ambicioso plan en el que un prestigioso mecenas arriesgaba dando prioridad a la prosa.

A este propósito, Jurado Morales efectúa un rico balance del horizonte editorial de las publicaciones periódicas literarias en aquel ámbito cultural, donde la censura mantiene estricta vigilancia y control, el sistema educativo universitario abre brechas de tolerancia a través de voces desencantadas y discordantes con la dictadura y crecen numerosas revistas que acogen a éstos y a otros escritores antes proscritos por la dictadura, bastantes de ellas universitarias y plataforma de las inquietudes de los jóvenes. De ese balance deriva un rasgo esencial de *Revista Española*: la gestión ajena a cualquier proteccionismo o privilegio institucional en aras de la libertad de expresión y la independencia, en una línea de denuncia sociopolítica, como denota la diversa extracción de sus colaboradores, entre los que se encuentran hombres del Régimen, coetáneos de Moñino con biografía similar a la suya, y «niños de la guerra», jóvenes de la generación de sus tres responsables por los que a aquélla se le conferirá la condición de revista de la generación del medio siglo, algunos de los cuales (Sastre, Quinto y Sacristán) destacan por sus implicaciones políticas y empresas teatrales y literarias combativas.

Todos ellos configuran la línea vertebradora, progresista y liberal, de *Revista Española* que da cuenta del problema de España testimoniando una realidad miserable desde un compromiso crítico, ético y estético. A ese modo de lucha contra el Régimen contribuye con una reivindicación de modernidad literaria, transmisora de la libertad política y moral creciente más allá de nuestras fronteras y evidente en la incorporación de textos de escritores tan relevantes como Cesare Zavattini, inspirador de un arte que mueva a la ternura, la compasión y la solidaridad con el prójimo, un arte crucial en el programa artístico del grupo generacional y de *Revista Española*; con menor trascendencia, el portugués Fernando Namora, narrador realista del mundo rural; el galés Dylan Thomas y el estadounidense Truman Capote, referentes del "malditismo" escandalizador en esos momentos; o aportaciones atentas a la actualidad de la crítica extranjera, con ilustres nombres y obras de referencia. En definitiva, *Revista Española* busca afanosamente dialogar con la modernidad de aires foráneos que contribuyen a oxigenar el grisáceo panorama cultural español.

Ese diálogo se sustenta de manera fundamental en el neorrealismo, cuyos presupuestos éticos y estéticos se aproximan a sus objetivos. Y a él, junto al cuento, dedica

Jurado Morales el grueso de su estudio. Así seguimos cómo el movimiento neorrealista, asentado de largo en Italia, irrumpe en España con inusitada fuerza y enfervorizada recepción en acontecimientos cinematográficos, clandestinos u oficiales, de emocionante impacto en intelectuales y artistas, como las proyecciones de *Roma, cittá aperta*, de Roberto Rossellini, y *Ladrón de bicicletas*, de Vittorio de Sica, en 1950; las dos Semanas de Cine Italiano (1951 y 1953) y las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales (ya en 1955). No es casual, por tanto, que entre los dos primeros números de *Revista Española* se ofrezca, en versión de Ferlosio, el relato de Zavattini *Totó el bueno*, texto de partida para la película *Milagro en Milán* de V. de Sica, de gran repercusión entre los jóvenes universitarios.

Por entonces, además, en el seno del Régimen comenzaban a vislumbrarse algunos cambios en Educación, el Espectáculo y la Cinematografía, y se producían frutos renovadores (como las películas de Bardem y Berlanga) recibidos ya como arte neorrealista por publicaciones y críticos de variado signo. Súmese a ellos la importante labor de los cineclubs y la mediación de instituciones oficiales de otros países en España que propiciaron el acceso a películas o a libros, para comprender la fascinación causada por este cine portador del nuevo ideario ético y estético en la juventud intelectual e inquieta del medio siglo y, claro está, en la que se aglutina en torno a la revista.

Deja, en cambio, Jurado Morales sin abordar, aunque nos remite a algunos trabajos, el muy atrayente asunto de esa influencia cinematográfica para historiar las posteriores ligazones de buena parte de los jóvenes escritores al cine. Esta actividad, unida a otra serie de circunstancias (culturales, literarias, personales), favorecen el diálogo con la actualidad que *Revista Española* persigue, asentado en una de las corrientes vanguardistas del momento, el neorrealismo, y, en su seno, el cuento como el otro pilar definidor de su cometido editorial, según revela la mencionada acogida inicial de *Totó el bueno*, compendio de los rasgos esenciales del movimiento (propensión a la crónica, crítica política, postura humanitaria, solidaridad…) y modelo para los mejores cultivadores noveles del género, como Aldecoa y Fernández Santos.

Pues, en efecto, en un entorno abundante en publicaciones atentas a la poesía, *Revista Española* muestra el rasgo distintivo del cultivo prioritario del cuento, un género en aguda decadencia desde su auge en el primer cuarto de siglo, aunque se siguen editando, pero con los rasgos del contexto dictatorial y literario de la posguerra, la indefinición en cuanto género y la concepción formal de raigambre decimonónica. Revitalizado en los cincuenta a socaire del desarrollo editorial que promueve antologías y colecciones, de las publicaciones periódicas, de los concursos literarios y de los premios institucionales, su cultivo, que suscita también el interés de los hispanistas, puede incluso entrañar, en estimación de Jurado que compartimos (ahí están las figuras señeras de Aldecoa, Matute, Fernández Santos, Medardo Fraile, Ferlosio, Martín Gaite, De Quinto, C. Edmundo de Ory), una marca de identidad generacional. Jurado destaca el rasgo de modernidad que, sin duda, implica el propósito editorial de *Revista Española* del diálogo, una vez más, con su tiempo, en cuanto canaliza voces de una juventud universitaria crítica con la realidad sociopolítica reflejada en sus relatos, vinculándolos así al género en que muchos de ellos se forjan como narradores antes de acometer la novela y al que dotan asimismo, desde la nueva perspectiva, de unos renovados componentes temáticos, estructurales y técnicos. Por su apuesta prioritaria por este género, con excelentes maestros foráneos y prometedores jóvenes españoles, *Revista Española* aparece como "escaparate de la nueva literatura".

A demostrar que el cometido de ese proyecto no adolece de asepsia o falta de compromiso dedica Jurado aún mayor extensión. Aduce en su convincente argumentación manifestaciones de los propios colaboradores de la revista cuando defienden un arte testimonial equilibrado entre el subjetivismo observador del artista y la constatación de la realidad «auténtica», y critican justamente la ausencia de compromiso y la mediocridad artística, la incomunicación cultural de España, la censura. Y denuncian contenidos de hondo calado, como la carencia de los valores éticos del humanismo cuya restitución reclaman y de la solidaridad humana que promueve la tragedia en el espectador a través de la identificación con la angustia y el dolor del otro. En definitiva, este grupo generacional del medio siglo, jóvenes de extracción universitaria, rebeldes tildados por el Régimen de "jaraneros y alborotadores", asume y apuesta por la búsqueda de la verdad en sus dimensiones externa e interna o invisible, como responsabilidad moral, incluso como "verdadera revolución" que llegue a la conciencia del lector o espectador y contribuya a su transformación y a la de aquella España retrasada abriendo una ventana hacia más allá de nuestras fronteras.

Y esa tarea se lleva a cabo mediante la aportación más distintiva y paradigmática de la publicación y del grupo madrileño de narradores del medio siglo: la estética neorrealista y la actitud ética, caracterizada por un humanitarismo laico, que los motiva. En ella, como bien destaca Jurado y en otro lugar hemos estudiado, se da un equilibrio entre la constatación testimonial, crítica y denunciadora de la realidad material y la del mundo interior o espiritual, moral, de los personajes. Un mundo de seres humanos humildes, apenas supervivientes, desamparados, agobiados y abocados por ello a la marginación y el desvalimiento, que se ceba de forma más cruel en un territorio entrañable, el de la infancia, tan destacada y significativamente cultivado por quienes habían sido «niños de la guerra». Pese a la firme denuncia de estas circunstancias contra sus responsables, los relatos publicados, que recrean circunstancias personales y colectivas españolas, no plantean un final cerrado, con moraleja, sino una estructura abierta en la que el lector ha de ejercitar su papel de cocreador.

El relato corto como soporte creativo de *Revista Española* cuenta con el aval formidable de eminentes firmas desde sus primeros números y presentan los rasgos más característicos del sendero que van a surcar los jóvenes narradores españoles. *Totó el bueno*, de Zavattini integra los componentes testimoniales y morales del mundo vulgar y anodino donde unos seres humildes mantienen su "épica de la supervivencia", impregnada de fantasía y humor como lenitivos de las carencias y del dolor. Por su parte, en *Maese Miserias* de Truman Capote se funden denuncia e imaginación en la historia de unos seres necesitados de amor y comprensión, en una escritura con dimensión simbólica de la que emanan temas trascendentes. Y «Días de viento» de Fernando Namora combina testimonio y defensa de los valores humanitarios en el empobrecido medio rural del Alentejo, donde el colectivo humilde padece el olvido de los poderosos y la pasividad social ante su extrema situación.

Como destaca Jurado Morales, la inexistencia de un manifiesto colectivo explícito de adhesión de los escritores españoles de la revista a la ética y la estética del neorrealismo, se cubre con los numerosos cuentos publicados, de notorio mérito en varios casos. El autor dedica casi un centenar de páginas a comentarlos con muy interesantes resultados, abordando de modo sustancial los temas o tópicos de la literatura mediosecular, sin obviar por ello los aspectos estructurales, técnicos y estilísticos más pertinentes a sus análisis. Para ello, distingue cuatro grupos. Los tres primeros se relacionan con el movimiento neorrealista; el cuarto, con otros enfoques diferentes.

En el primer apartado se acerca a los relatos de quienes mejor se encuadran bajo el marbete canónico de neorrealistas y resultan los más relevantes narradores en ese momento y en su devenir creativo: Aldecoa, Fernández Santos, Sánchez Ferlosio y Martín Gaite, entre otros. Se cultivan en ellos los tópicos neorrealistas en torno a la vida cotidiana: oposición campo / ciudad, dureza de vida, emigración rural, pobreza y hasta miseria, exclusiones sociales, enfermedad, muerte, unidas éstas a la infancia, a menudo prematuramente madurada. Un panorama que tiene sus perniciosos efectos físicos y psíquicos en unos seres con un mundo interior que con frecuencia no manifiestan o no saben hacerlo, abocados a la rutina, el vacío, la soledad, el hastío, la falta de horizontes, la resignación o la rendición, donde apenas cabe la lucha por la vida en un medio hostil. Pero que, a pesar de su desvalimiento, ostentan unos rasgos de honestidad, sacrificio, nobleza y ternura que les confieren a sus vidas ese carácter de realidad "cruda y tierna a la vez", que, añadimos nosotros, por inédita en la novela, Aldecoa buscó para las suyas. De ahí el carácter trágico de esos destinos, la veta existencialista de buena parte de los relatos que deja entrever lecturas de Camus (Ignacio dejó unos apuntes de conferencia hasta hace poco inéditos), Sartre y Kafka. Y de ahí, asimismo, la "grisura" que Jurado destaca en escenarios y ambientes de esos textos, en algunos de los cuales tiene presencia el tremendismo literario en boga. Lo cual se manifiesta de igual manera en la propia estructura (sobre todo en los finales abiertos) y el estilo, donde asoma con fuerza el lirismo que los dota de ternura, surrealismo o simbolismo, componiendo un compacto retrato de los personajes y su compleja humanidad.

Los tres cuentos del segundo grupo, orientados más hacia el realismo social, se deben a José María de Quinto, cuyos relatos Jurado aprecia como una especie de embrión de su literatura de tesis y combate social. Aquí el tratamiento de los materiales del neorrealismo se profundiza con una visión de calado a veces maniqueísta, afianzada por recursos característicos de la tendencia, como la estructura circular intensificadora, la pintura grotesca, el personaje colectivo, la situación límite o el final trágico potenciado por el *leitmotiv* ambiental del calor (frecuente en otros narradores y dramaturgos, como A. Sastre).

Por su lado, las narraciones del tercer apartado (los mejores, de Josefina Rodríguez, Medardo Fraile, Alberto de la Puente y Ramón Solís) atienden al mundo interior de los personajes, con mengua, aunque no olvido, de los asuntos sociales; una ruptura del equilibrio a favor de lo íntimo que marcaría la tendencia que, referida a sus más extremos productos novelísticos, uno de sus propios cultivadores e inefable vocero, García-Viñó, denominaría «metafísica». El enfoque intimista se centra en vivencias de cariz filosófico tratadas con matices existencialistas u oscilando entre lo tremendista y lo lírico, y a veces apoyado en un estilo no adecuado a la condición de los personajes y sus historias.

Además, *Revista Española* acoge textos con enfoques narrativos diferentes, desde los extranjeros que proponen una educación sentimental basada en el sincretismo entre hombre y naturaleza o indagan en los temas trascendentes, a los españoles que perseveran en los tonos existencialistas con diversos perfiles, el desarraigo o el lirismo, brindan un relato histórico, policíaco o negro, o cultivan el surrealismo, el simbolismo u otras rupturas vanguardistas más arriesgadas.

En suma, se nos dibuja un atractivo mosaico de la modernidad y el diálogo que la publicación mantiene con su tiempo, no sólo en el despuntar de líneas embrionarias de la nueva literatura, sino al esbozar un panorama de la que se cuece más allá de nuestras fronteras y en cauces minoritarios del interior.

De acuerdo con estos parámetros, *Revista Española* dio también cobijo al género dramático en sus vertientes teórica y creativa. Frente al teatro predominante (evasivo,

lírico, burgués, folclórico, de humor), Sastre y De Quinto apuestan en sus ensayos por la modernidad y el compromiso sociopolítico, siguiendo la concepción del teatro como «arte de urgencia» que habían defendido en el *Manifiesto del T.A.S.* (*Teatro de Agitación Social*, 1950), donde proclaman que lo social es una categoría superior a lo artístico (sin que por ello, precisamos nosotros algo que a menudo se olvida, menosprecien lo literario, pues a continuación sostienen que "sólo un arte de gran calidad estética puede transformar el mundo"). En su cometido de agitación y denuncia, la tragedia es el género que mejor expresa el drama humano y puede actuar como «instrumento de purificación moral» y catarsis sobre el espectador que lo incline a la revolución social. Desde esa concepción, lamentan la pobreza del teatro español y su aislamiento, arremeten contra las obras foráneas mediocres que cierran el camino a los jóvenes españoles (cuando han surgido dramaturgos de la talla del propio Sastre y Buero Vallejo), salvan las de aquellos que son testigos de su época e inducen a la revolución, depositan su esperanza en los grupos universitarios de cámara y ensayo, y, en fin, reclaman una renovación drástica del teatro. En cuanto a las piezas de creación, presentan características y tendencias bastante paralelas a la narrativa: neorrealista; con inclinaciones al realismo social, testimonial o fuertemente politizado (M. Sacristán); de perfiles sartreano, existencialista, trágico; o muy innovadora en Juan Benet, con rasgos que anuncian su peculiar estilo narrativo ya en el ámbito del que en otro lugar hemos denominado «realismo crítico», inaugurado por Martín Santos con *Tiempo de silencio*.

Merece destacarse en esos análisis literarios un elemento al que el autor atiende con gran acierto, por este tipo de literatura que aspira a influenciar en la sociedad y porque completa la intelección del fenómeno literario: el receptor, lector o espectador. Considerando los *efectos* (por decirlo en términos de la Teoría de la recepción) que los textos condicionan, Jurado Morales ofrece las interpretaciones o *concreciones* personales derivadas de su proceso de lectura: percepciones, sensaciones, sentimientos, pensamientos, opiniones, que, de modo similar, pueden despertar en los lectores (desde sus peculiares horizontes de expectativas) la empatía con los personajes, la intensificación aflictiva mediante recursos estructurales y temáticos, la incitación a completar la historia, a interpretarla, a conferirle el último sentido, y, en fin, a que el lector tome conciencia y participe en la transformación social. Y en el caso del teatro, a concienciar y conmover al espectador predisponiéndolo a la revolución.

Se completa el análisis de la revista con una mirada a su identidad intelectual, cifrada ahora en las secciones de «Crítica» y «Ensayos», con artículos de mayor densidad e información. Lógicamente, abordan aspectos concretos de cada arte o cuestión. Pero, en general, coinciden en la visión crítica, por veces devastadora, del panorama artístico, la superficialidad de los productos, la inexistencia de recursos económicos o la imposición de la rentabilidad sobre la calidad, la distancia del público con las artes por diferentes varias y, sobre todo, la necesidad de renovar las artes a fin de promover el deseado cambio del panorama cultural y, por ende, social.

No eran erróneas las estimaciones, quejas y críticas sobre el lamentable panorama en que intentó hacer oír sus frescas voces *Revista Española*, como revela el frustrante inventario de la nota final adjunta (cargada de impotencia y desengaño) al sexto y último número, dando por extinguido el proyecto concebido con tamaña ilusión. Los datos son fehacientes: a partir del cuarto número, drásticas reducciones de páginas y tirada, e incumplimiento de periodicidad durante el escaso año de su aventura. Jurado Morales investiga y reflexiona sobre las causas de este fracaso: apenas veintisiete suscriptores y ochenta ejemplares vendidos; carencia de logística y consecuentes difusión

y repercusión escasas, deducidas de un interesante cotejo con revistas nacionales e internacionales de la época; ausencia de colaboradores ya prestigiados; perfil narrativo; y, principalmente, casi nula financiación, reducida al único patrocinio de su benefactor. Esta decisiva rémora se debió a la independencia institucional de *Revista Española*, que, a cambio, permitió el breve pero significativo resplandor de una empresa valiente en sus elecciones, más valorada hoy que en su momento y que brindó espacio vital y literario a muchos de quienes pugnaban por introducir aires renovadores: escritores, unos, de largas biografías progresistas; otros, prometedores jóvenes que poco después irrumpieron con gran éxito en el panorama literario español, conformando el grupo madrileño de la promoción generacional conocida como la del medio siglo.

Según lo reseñado, Jurado Morales abarca todos los aspectos de esta aventura, en una consideración global del fenómeno histórico-literario que supone. Su exposición es sistemática, profundizadora, muy bien estructurada, erudita en las pruebas y en las presentaciones biobibliográficas, y a la vez muy didáctica. Además de la sensibilidad en su acercamiento incluso a los mínimos detalles físicos, frecuenta los recursos que ayudan a una lectura más clarificadora y amena, con argumentadas exposiciones, lógicas conclusiones, advertencias introductorias, referencias y resúmenes retroactivos, corolarios parciales, pertinentes repeticiones, expresiones que muestran sus intenciones, criterio, sospechas y deducciones. Quizás por todas estas valiosas y útiles cualidades, se eche en falta un apartado final de bibliografía selecta, que, más allá de algunas monografías o estudios citados aparte del material objeto del trabajo o próximo a él, sitúe éste en el contexto de otras investigaciones ya realizadas sobre la literatura del momento, la generación del medio siglo, las tendencias, los autores y sus nucleares obras dentro del movimiento, el cuento, la narrativa y su relación con el cine neorrealista, las versiones fílmicas de relatos, el tema de la infancia, poéticas de escritores, teatro, etc. En cualquier caso, ello no empece la alta calidad de un trabajo donde se reivindica la figura intelectual y humanista de un generoso y visionario promotor, don Antonio Rodríguez Moñino, comprometido ética y estéticamente con su tiempo, como los colaboradores coetáneos de "dura" biografía y los jóvenes, en particular aquellos a quienes confió la responsabilidad literaria de *Revista Española* en un atmósfera sofocante esgrimiendo, en diálogo con su tiempo, una actitud crítica, por veces revolucionaria y en esencia innovadora, aperturista hacia el interior y hacia lo foráneo, rupturista y, al fin, vanguardista en torno al deslumbrador movimiento neorrealista, cuyo brote cinematográfico y literario se historia y analiza. Queda así perfilada la identidad culturalista de la publicación sin menosprecio de la divulgadora, y su objetivo de cambio de la realidad a través de las artes influyentes en el receptor previsto en su horizonte de expectativas y siempre considerado por el autor en el desarrollo del libro. Y se examina el final de este proyecto independiente, atalaya de aires nuevos, que no pudo madurar por la asfixia histórica, cultural y económica del Régimen, pero que, a la luz de la historia literaria, potencialmente acertaba en su propuesta, hasta el punto de constituir un factor de cohesión para configurar el útil concepto metodológico –orientador, fuera de cualquier rigidez o afán de encasillamiento– de "generación" o "grupo generacional" del medio siglo. A mejorar de modo sustancial el conocimiento de su rama o "escuela" madrileña ha contribuido Jurado Morales cumpliendo su declarado propósito inicial con hondura y criterio excelentes.

Hipólito Esteban Soler
Universidad de Málaga

Rosario Mascato Rey. *Valle-Inclán lusófilo: documentos (1900-1936)*. Lugo. Editorial Axac. 2012

Confieso que siempre me pareció algo sospechosa la propalada lusofilia de Valle-Inclán a la cual se refiere, por ejemplo, César Antonio Molina en el libro titulado *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*. Está claro que, como ocurre con otros escritores gallegos, encontramos en su obra varias referencias a Portugal, pero no todas particularmente simpáticas. En *Luces de Bohemia*, Enriqueta la Pisa Bien, Marquesa del Tango, llama Rey de Portugal a su *morganático* para decir con eso que él no vale un chavo, como pasaba con la moneda portuguesa, y tampoco me parece particularmente prestigioso para la Lusa-Atenas el hecho de que el perro sabio de *Divinas Palabras* lleve el nombre de Coimbra.

El libro en buena hora publicado por Rosario Mascato Rey irrefutablemente añade mucha información a lo que hasta ahora se sabía sobre la relación del autor de las *Sonatas* con Portugal, aunque nos queden a veces algunas dudas sobre las interpretaciones siempre benévolas que la autora hace de cada una de las referencias a Portugal hechas por don Ramón en sus libros, artículos o entrevistas.

Empieza el volumen, después de las «Palabras preliminares» que lo presentan, con el análisis de la biblioteca personal del escritor gallego. El número y la variedad de autores portugueses, sus contemporáneos, existente en dicha biblioteca comprueba, sin duda, el interés del autor gallego por la cultura portuguesa y la existencia de significativos lazos con algunos de los más destacados escritores portugueses de entonces. El hecho de que una parte significativa de las obras portuguesas de su biblioteca tenga dedicatorias de sus autores demuestra que su nombre era conocido en Portugal y sus libros –aunque no traducidos– leídos y admirados. Por otra parte, en lo que respecta a obras de autores de las generaciones anteriores, me sorprende que Rosaria Mascato no haya planteado la posibilidad de que las haya heredado de su padre, Ramón Valle Bermúdez, igualmente un hombre culto, además de relacionado, a través de su amistad con Manuel Murguía, con los círculos nacionalistas gallegos. Me refiero a las obras de Alexandre Herculano, Oliveira Martins o, incluso, al Eça de Queirós de *O mistério da estrada de Sintra*, pero sobre todo a las novelas de Camilo Castelo Branco, algunas publicadas con anterioridad al nacimiento de don Ramón (me refiero a la fecha de las ediciones presentes en la biblioteca: por ejemplo, *Estrelas funestas*, de 1862, o *Luta de gigantes*, de 1865), y que no corresponden a las ediciones disponibles en las librerías en el momento en que su lectura podía interesar a Valle Inclán. En realidad, lo más probable es que todos los libros camilianos de la biblioteca de Valle-Inclán hayan sido adquiridos por su progenitor (la edición más reciente es de 1872, fecha en que el futuro autor de las *Sonatas* solo había cumplido seis años). En ese caso, podrá resultar algo infructuoso, como parece sugerir la autora, buscar la huella de Camilo en la obra valleinclaniana, aunque, por otra parte, en los textos aquí transcritos, quede patente un cierto aprecio de Valle por el autor de *Amor de Perdição*.

En la segunda parte, «Iniciativas culturales en pro de un hermanamiento luso-hispano», tomamos conocimiento del envolvimiento de Valle-Inclán en diversos actos de acercamiento de España a la cultura portuguesa (creación de una cátedra de literatura galaico-portuguesa en la Universidad Central de Madrid; agasajo a Eugenio de Castro y Leonardo Coimbra, acogidos en Madrid en 1922; participación, en ese mismo año, en la Junta Directiva de la Sociedad de Amigos de Portugal; colaboración, en 1927 y 1928, en actos de divulgación del libro portugués, el más importante de los cua-

les fue la «Exposición del Libro Portugués», en la Biblioteca Nacional de Madrid). No tomaría muy en serio, al contrario de lo que hace Rosario Mascato, la aparente decisión, comunicada por Valle a Azaña, de trasladarse a Portugal como consecuencia del fracaso de su experiencia como agricultor en el Casal de la Merced, cerca de A Pobra do Caramiñal: «Estoy con la idea de sentar mis reales en Portugal. Cambiaría mis pocas pesetas por miles de reis. [...] En Portugal estalla una revolución todos los días y acá no quedan ni toreros. [...] Me voy con mis lusos a gozar –antes de morirme– el honesto esparcimiento de las revoluciones, y a ser millonario en reis» (p. 23).

Lo más importante del libro son sin duda los artículos y las entrevistas publicados en la prensa portuguesa (y brasileña) entre 1916 y 1937, reproducidos y comentados en este volumen por Rosario Mascato. Es ahí donde se puede juzgar el acierto o la equivocación de clasificar a don Ramón como lusófilo.

En realidad el primer texto reproducido no es verdaderamente sobre Valle-Inclán. Se trata de un artículo del caricaturista portugués Leal da Câmara, enviado a España como reportero de un periódico brasileño, *A Noite*, de Río de Janeiro, en el ámbito de la Gran Guerra de 1914-1918. El texto de Leal da Câmara, «Um plano que falhou (O que me contou D. Ramón del Valle Inclán)», es ante todo una denuncia de los planes alemanes para imponer un rey austríaco en toda la Península Ibérica. Ramón del Valle-Inclán, un aliadófilo convicto, es tan solo uno de los informantes del artista portugués, que había conocido todavía antes del cambio de siglo y que, como recuerda Rosario Mascato, habrá sido un agente involuntario de la pérdida del brazo izquierdo del joven Ramón (por haber participado en el altercado de que acabaría por resultar la paliza de Manuel Bueno en el brazo de Valle-Inclán). Leal da Câmara, que mantuvo siempre activa su amistad con el escritor gallego, es además autor de una de las más célebres caricaturas de Valle, publicada en *La Vida Literaria*, de Madrid, en 1899. En ella, don Ramón tiene todavía intactos sus dos brazos.

El quinto y sexto texto fueron escritos por un periodista portugués, Armando Boaventura, y parten ambos de una conversación que mantuvo en 1930 con don Ramón en una habitación del hotel Regina, de Madrid. Uno de ellos es una nota necrológica publicada en *Diário de Notícias*, el día 8 de enero de 1936; el otro, un pequeño fragmento de un libro titulado *Madrid-Moscovo. Da ditadura à República e à Guerra Civil de Espanha*, publicado por la Parceria António Maria Cardoso en 1937. En ese texto, Armando Boaventura apunta a Unamuno y sobre todo a Valle-Inclán como figuras señeras del bolchevismo español. El brazo amputado de don Ramón es, para este periodista reaccionario, el «braço assassino – o oculto braço armado da revolução marxista que determinou a Guerra Civil de Espanha...» (p. 67).

Mucho más relevantes y esclarecedoras del interés de Valle-Inclán por la cultura y la literatura portuguesa son las entrevistas que concede a Ferreira de Castro, Novais Teixeira y António Ferro, sobre todo las dos primeras, porque el objetivo de la última, publicada en *Diario de Lisboa* (27-02-1930), es el de conocer las opiniones de don Ramón sobre los acontecimientos políticos de 1930, con el final de la dictadura de Primo de Rivera, y la agitación política que culminaría con la implantación de la Segunda República. En esta entrevista presentará también el escritor gallego una polémica propuesta de reorganización federal de la Península Ibérica, que no acaba de convencer al futuro biógrafo de Salazar. Se nota que los periodistas portugueses atribuían a Valle Inclán una importancia y una consistencia política que este, en realidad, no tuvo nunca.

Nos quedan las dos piezas fundamentales del libro de Rosario Mascato: las restantes dos entrevistas y las introducciones de la autora que aclaran su contenido. En

la entrevista concedida por Valle a Ferreira de Castro, además de una convincente definición de esperpento, hay informaciones importantes sobre el conocimiento que tiene don Ramón de la literatura portuguesa. Sin embargo, el apartado vale todavía más por la preciosa información sobre la presencia del autor de las *Sonatas* (a través de traducciones o textos sobre la obra del escritor), en los años 20 y 30 del siglo pasado, en publicaciones lusas como *Civilização*, *Ilustração* o *O Diabo*, a las que estuvo asociado Ferreira de Castro. Si no se equivoca Rosario Mascato, *A cabeça do Batista*, cuya publicación ocurrió en la revista *Civilização*, en diciembre de 1928, es la primera traducción de una obra de Valle al portugués. La entrevista recogida por Rosario Mascato se publicó en la *Ilustração*, el 16 de abril de 1926.

Por su parte, la entrevista firmada por Novais Teixeira es, sin duda, la más polémica de las aquí recogidas, al no reconocer don Ramón al idioma gallego la capacidad para servir como vehículo de comunicación en la sociedad gallega. Por otro lado, es muy significativa la preferencia que manifiesta por Quevedo y Calderón en detrimento de Lope, y muy sagaz la similitud que anota entre Eça de Queirós y Clarín. De registrar también que le gusta más Guerra Junqueiro, con quien mantuvo una relación de amistad, que su paisana Rosalía de Castro.

Estamos, en resumen, ante un libro pequeño en páginas pero con datos fundamentales para el conocimiento de las relaciones de Ramón del Valle Inclán con Portugal. No quedan dudas, al final, de que el creador del esperpento tenía un conocimiento y un interés hacia la literatura portuguesa poco común en la España de su tiempo. También sorprende que haya sido tan conocido en Portugal: traducido, representado, comentado.

Por añadidura, el libro de Rosario Mascato contribuye igualmente para aclarar aspectos todavía mal esclarecidos de la relación de Valle-Inclán con su Galicia natal y con el nacionalismo gallego del primer tercio del siglo XX.

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Enrique Menéndez Pelayo. *Obras completas*. Edición de Mario Crespo López y Jaime Cuesta Serrano. Santander. Ediciones Tantín, 2012. Tomo I, 759 páginas. Tomo II, 495 páginas.

El ciento cincuenta aniversario del nacimiento de Enrique Menéndez Pelayo (1861-1920) no ha pasado en absoluto desapercibido en Santander, al menos desde el punto de vista bibliográfico. En este sentido cabe distinguir tres hitos fundamentales: la reproducción facsimilar de la obra *Enrique Menéndez Pelayo*. Selección y Estudio de Gerardo Diego. Santander, Librería Moderna, 1951. Con un encarte de un texto de Elena Diego. Santander, Biblioteca de Menéndez Pelayo-Fundación Gerardo Diego, 2011. CXII, 200 pags. con dos colofones (Publicaciones de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, Facsímiles 1), que no es sino la recuperación de de la selección que bajo el título de *E. Menéndez Pelayo* publicó –precedida de un estudio que encierra las más bellas palabras dedicadas nunca a la obra del autor– el gran poeta santanderino en 1951 dentro de la *Antología de escritores y artistas montañeses*.

Posteriormente, el año pasado Rosa Fernández Lera y Andrés del Rey Sayagués –que ya en 2006 habían sacado a la luz las *Cartas de los albaceas de Marcelino Menéndez Pelayo dirigidas a su hermano*. Santander, Biblioteca de Menéndez Pelayo, 2006, *Publicaciones de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 1)– publicaron *Bibliografía de y sobre Enrique Menéndez Pelayo*. Santander, Biblioteca de Menéndez Pelayo, 2012,

105 pags. con ilustraciones (*De re bibliographica*. Menéndez Pelayo y su Biblioteca, 10). Por último, estos mismos bibliotecarios culminaron también en 2012 y bajo el rótulo de *ENRIQUE MENÉNDEZ PELAYO en la prensa*, Santander, Biblioteca de Menéndez Pelayo del Ayuntamiento de Santander y Obra social de Caja Cantabria, 2012. (Publicaciones de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, DVD 2), la edición de un DVD en el que se incluyen 554 artículos que el autor publicó a lo largo de su vida, 150 artículos escritos sobre él, 24 textos inéditos suyos, programas de 17 títulos teatrales y casi un millar de imágenes, con lo que se pretende poner a disposición de los investigadores la labor periodística del médico y escritor.

Todo ello conduce al hito que supone la edición de estas Obras Completas, en las que la editorial Tantín –cuyo sello ha puesto a disposición de los lectores ya las obras completas de José María de Pereda o de Rafael Barrett- ha contado con el riguroso trabajo de Mario Crespo y Jaime Cuesta, autores respectivamente en los últimos años de la biografía y una antología poética del autor que nos ocupa.

La figura de E. Menéndez queda inevitablemente situada a la sombra de su hermano mayor Marcelino. No es esta una relación simétrica, al estilo de la de otros hermanos dedicados a las letras como los Goytisolo durante la segunda mitad del siglo XX, en la que los tres alcanzan parecido prestigio en las diversas disciplinas: José Agustín como poeta dentro del grupo de los años 50, en tanto que Juan y Luis alcanzan consagración plena con títulos como *Reivindicación del conde don Julián* o las cuatro novelas de *Antagonía*; la situación se acerca más a la que hubo entre otras dos figuras del panorama literario reciente: el laureado y conocidísimo novelista Terenci Moix y su hermana, la poeta y traductora Ana María, en todo caso mucho menos conocida que su hermano, pese a figurar en la mítica antología *Nueve novísimos poetas españoles*.

La distancia entre la fama, el prestigio, el ascendiente social entre ambos hermanos Menéndez Pelayo fue inmensa, si bien ambos conservaron siempre algunos rasgos comunes que quiero destacar: la religiosidad sincera; un amor sin reservas hacia su ciudad de Santander y una privilegiada memoria, legendaria por lo que respecta al autor de *La ciencia española*, pero que en el caso del hermano menor se orientó –como se recuerda en la introducción a estas Obras Completas- a recitar sin titubeos obras de teatro de la "alta comedia" o los largos poemas narrativos de Zorrilla, el modelo literario de Enrique. Por lo demás, los hijos de don Marcelino Menéndez Pintado orientaron su vocación literaria por terrenos completamente separados: el mayor se dedicó en exclusiva a la crítica, con eventuales acercamientos privados a la poesía, en tanto que el menor cultivó los cuatro principales géneros literarios: lírica, narrativa, teatro y artículos de prensa; por lo demás, las pocas ocasiones en que emitió juicios literarios en estas colaboraciones periodísticas, lo hizo con un criterio muy cuestionable, como puede comprobarse en la antología de Gerardo Diego arriba mencionada, cuando se decida a opinar acerca de Campoamor, Bécquer o el Naturalismo.

En cualquier caso –como todo el mundo sabe– la vinculación entre ambas figuras no pudo ser más intensa: Marcelino proporcionó a Enrique su primer trabajo burocrático en Madrid, apoyó sus iniciativas literarias –favoreciendo además el estreno de algunas de sus piezas teatrales en la capital de España– incluso lo contrató como empleado para el cuidado de su biblioteca. En tanto que Enrique consagró su vida a partir de 1912 a velar por el legado bibliográfico del hermano mayor, como ha documentado muy recientemente Jose María CAMPOS SETIÉN: *Enrique Menéndez Pelayo. Primer Bibliotecario de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, periodista, poeta, narrador y dramaturgo*. Santander, Biblioteca de Menéndez Pelayo, 2013, 323 pags.

La lectura de los dos tomos de la obra que nos ocupa permite llevar a cabo una valoración de la creación literaria de Enrique Menéndez Pelayo, que estaría presidida –a mi juicio– por algunos temas fundamentales, repetidos de forma insistente:

—un canto a la naturaleza –a veces de estirpe horaciana, otra más inclinado hacia el sentimentalismo– que suele ir en consonancia con el estado de ánimo del autor.

—el amor frustrado por la muerte, frecuente en casi todas sus obras de ficción e inspirado en la circunstancias biográficas del propio Enrique, cuyo primer matrimonio no pasó de los tres meses a causa del fallecimiento de su esposa.

—la presencia insistente del "yo", no solo en poesía, prosas líricas, semblanzas o autobiografías, sino en determinados personajes creados a semejanza del autor, como el caso de don Pedro de Rudagüera en *La golondrina*, o el caballero noble en la pieza teatral *Del mismo tronco*. Es decir, la literatura asimilada a una terapia, como muy acertadamente señalan los editores en la excelente introducción a estos dos volúmenes.

—un sentimentalismo –en ocasiones excesivo o reiterado- surgido a partir de la contemplación de paisajes, objetos o personajes, que opera en la línea que otros llevarán a la máxima calidad literaria: estoy pensando en el *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez o los intermedios líricos de Baroja, como el inolvidable *Elogio sentimental del acordeón*, por no citar tantas páginas de ese mundo de Azorín definido por Ortega como "primores de lo vulgar".

—uso de la animación o personificación como recurso literario principal, sobre todo en los libros de poesía o prosa poética, en los que objetos, plantas o animales evidencian cualidades y sobre todo sensibilidad plenamente humanas, en la estela del simbolismo.

La edición de Mario Crespo y Jaime Cuesta publicada por Tantín ofrece al lector una serie de alicientes que la convierten en un verdadero acontecimiento literario:

—por primera vez se reúne toda la dramaturgia del autor, compuesta por seis piezas de teatro, algunas de las cuales ya habían visto la luz en publicaciones dispersas –e incluso pasado por ciertos escenarios– y por otros seis títulos inéditos, que permitirán al lector moverse por los recovecos de una creación dramática surgida al rebozo de la alta comedia de finales del XIX.

—los editores, lejos de la admiración reverencial, no dudan en poner de manifiesto las evidentes limitaciones que en algunos casos ofrece la creación del autor, como la forzada estructura métrica de algunas composiciones, lo limitado de sus personajes o la artificiosidad de algunos desenlaces dramáticos.

—queda por vez primera reunida y a disposición del lector también toda la prosa del autor, ficciones y semblanzas, entra las cuales hay dos que me permito recomendar porque constituyen a mi juicio lo mejor de su producción. Se trata de "Las veladas de la quinta", evocación de algunos momentos de la infancia a partir del reencuentro con un libro entonces leído a espaldas de los padres y sobre todo "La criada vieja", obra maestra de la semblanza breve, donde con mano magistral se funden la creación de personaje, la vuelta al pasado, la recreación de ambientes e incluso un humor de la mejor ley en las últimas líneas, cualidades todas ellas que no abundan demasiado en la obra de nuestro autor. En el ámbito poético, frente a la desmedida extensión de tantas composiciones, destacan algunos sonetos, como el metaliterario titulado precisamente "Al soneto" o el titulado "El ciprés", que sin duda hubo de servir de inspiración para el celebérrimo poema de Gerardo Diego.

Queda pendiente de publicación un tercer tomo donde se recogerán la totalidad de las colaboraciones periodísticas y artículos del hermano menor de don Marcelino.

José Manuel Cabrales Arteaga
UNED Cantabria

Tirso de Molina. *El vergonzoso en palacio*. Edición, estudio y notas de Blanca Oteiza. Madrid. Real Academia Española. Galaxia-Gutemberg. 2012. 377 páginas.

Dentro del corpus teatral de Tirso de Molina, la comedia de *El vergonzoso en palacio* ha merecido desde siempre una sostenida atención por parte de la crítica especializada. El hecho de que en ella su autor coloque la famosa y encendida defensa de la comedia nueva, el que sea además un acabado ejemplo del subgénero comedia palatina de secretario, el que el propio Tirso la editara en su miscelánea *Cigarrales de Toledo* (1624) y nos diera cuenta de una representación particular tras la que los espectadores realizan sustanciosos comentarios sobre lo visto, en suma, el que estemos ante una pieza que tiene toda la apariencia de haber sido una obra especialmente querida por Gabriel Téllez, convierte en algo especialmente relevante la aparición en el mercado de una nueva edición de esta comedia.

La tarea la ha llevado a cabo Blanca Oteiza, investigadora del GRISO de la Universidad de Navarra y miembro del Centro para la Edición de Clásicos Españoles (CECE), cuya trayectoria profesional ha estado dedicada en gran medida al estudio del teatro de Tirso de Molina.

La edición, siguiendo los criterios de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española (www.bcrae.es), se abre con una presentación sobre el autor y su obra que da paso al texto de la comedia, tras el que se incluye el resto de apartados específicamente filológicos. Un criterio, efectivamente acertado, que prioriza las ediciones críticas de los textos, primer objetivo de la colección.

Así pues, tras una breve presentación se nos ofrece el texto de *El vergonzoso en palacio*, y adelanto mi juicio ya, excelentemente editado. Para ello Oteiza realiza un serio y riguroso ejercicio de ecdótica y hermenéutica que parte de la compulsa de todos los testimonios del siglo XVII (los dos manuscritos de la Biblioteca Nacional de España, signaturas 16912 y 14996; y las tres ediciones de Cigarrales de Toledo de 1624, 1630, 1631) y que completa con una acertada selección de las ediciones posteriores más significativas cuyo resultado es un claro panorama de la transmisión de la comedia: desde la de Teresa de Guzmán, la más importante editora de Tirso en el XVIII, a las decimonónicas de 1817, Ortega, las dos de Hartzenbusch, y las del siglo XX (Castro, Tolsada, Ríos, Ayala, Hesse, Prieto, Labarre, Rull, Florit, y la última de Palomo, en 1994 hace ya casi veinte años). En este panorama se incluyen asimismo las consideraciones de Xavier Fernández (1991). Esto supone que por primera vez disponemos de un exhaustivo aparato de variantes con todas las lecturas significativas, que prescinde atinadamente de todo aquello que carece de interés para el establecimiento textual. Criterio bien explicado y coherentemente aplicado, cuando se propone por ejemplo mantener en el texto la oposición entre fee / fe «para conservar la vacilación contemporánea», pero no registrar tal oposición en las variantes «por ser irrelevantes para la historia de su transmisión» (p. 181).

A la hora de establecer el texto de la comedia la editora con buen juicio elige como texto base el de la príncipe «que se apoya en los manuscritos, pero no se mezcla con ellos» (p. 180) y también en las lecturas de otras ediciones, que con honradez

declara tener en cuenta: «en el apartado de las variantes se registran y comentan también las soluciones de las ediciones cotejadas y se justifica la lectura propuesta» (p. 180). Y es que la príncipe presenta muchas deficiencias y pasajes dificultosos de resolver y en este sentido la intervención de Oteiza es valiente y afortunada en su aceptación, rechazo o enmiendas. Es el caso, por ejemplo, de la veintena de versos de los manuscritos que se omiten en la príncipe (pp. 179-180), de la mala distribución de los versos (vv. 3732-3756) o de las lecturas y enmiendas que propone (vv. 1440, 1644, 1882, 2342-45, 2682, 2819, 3177, 3536, 3612-14, 3693, 3878…), así como de la adición de acotaciones para facilitar la lectura y seguimiento de la acción. Evidentemente no estamos ante una ciencia exacta, y alguna propuesta podría discutirse, pero en todo caso hay que decir que la elección y justificación de cada lectura están garantizadas por el sentido común, la intuición, la coherencia y saber filológicos de la editora, componentes de otra parte fundamental de la edición: la anotación del texto, en su doble faceta, la de las notas al pie para aclarar y precisar con concisión su sentido, y la de las notas complementarias, que incluyen toda la información adicional, y que la editora convierte en un vademécum áureo y en un utilísimo fondo de concordancias tirsianas.

Aunque el objetivo primordial de la colección es el texto crítico, no por ello se prescinde de su estudio, que supone un recorrido por los aspectos fundamentales del autor y de la comedia (biografía, datación, género y fuentes, historia crítica, historia del texto, análisis literario de su estructura, de las coordenadas espacio-temporales, de los personajes, de la representación, de la métrica…) en los que la editora se mueve cómodamente aunando la alta especialización con la amenidad, y condensando la información imprescindible, sin la deriva de interpretaciones subjetivas que no tendrían cabida aquí. Así el lector interesado en estas cuestiones tiene, pues, una buena base de partida. Una bibliografía e índice de notas exhaustivos rematan con éxito esta edición.

Solo queda apuntar algunas erratas, poca cosa en el conjunto del trabajo, con el propósito de que se subsanen en una previsible segunda edición de este espléndido trabajo filológico. En el aparato de variantes registro estos casos:

p. 184 «París» debe decir «Paris»

p. 194 sobra la acotación de RiH del v. 472+

p. 220 en la nota a v. 2290 póngase una coma tras «edita» («que edita, Oteiza»)

p. 221 en el v. 2317 corríjase XA en XAF

p. 239 en el v. 3497+ quitar acotación de Or y RiH

y en la Bibliografía, dos detalles:

1) Aunque todo tirsista sabe que *Estudios* remite a la *Revista Estudios* de los mercedarios, convendría unificar la referencia bien como *Estudios* o como *Revista Estudios*.

2) Hay un error en la entrada bibliográfica de Dixon, debido paradójicamente a la tecnología y al gran conocimiento de la bibliografía tirsiana por parte de la editora, que han jugado una mala pasada. Corríjase la referencia: Dixon, Victor, «*El vergonzoso en palacio* y *El perro del hortelano*: ¿comedias gemelas?», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina*, eds. I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1995, pp. 73-86, en Dixon, Victor, «*El vergonzoso en palacio* y *El perro del hortelano*: ¿comedias gemelas?», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX*, Madrid, *Estudios*, 1995, pp. 73-86.

En fin, la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, que cuenta ya con excelentes ediciones de nuestros clásicos, ve ahora ampliada su colección con este

nuevo título, el de *El vergonzoso en palacio*, comedia magníficamente editada, anotada y estudiada por Blanca Oteiza.

Francisco Florit Durán
Universidad de Murcia

Silvia Monti y Paola Bellomi (eds.). *Scene di vita. L'impegno civile nel teatro spagnolo contemporaneo*. Alessandria. Edizioni dell'Orso. 2012. 148 páginas.

El presente volumen, editado por las profesoras Silvia Monti y Paola Bellomi, de la Universidad de Verona recoge las ponencias presentadas en un simposio que tuvo lugar en esa universidad en diciembre de 2011 y en el que participó un grupo de académicos italianos y españoles estudiosos del teatro español contemporáneo. La convocatoria del encuentro, promovida con el propósito de reflexionar sobre la función que el compromiso puede desempeñar en el teatro que se escribe y se representa (en menor medida) en la España de nuestros día, ha producido un conjunto de aportaciones interesantes, caracterizadas por una coherencia que no sólo se manifiesta en la coincidencia temática (en cuanto todas se centran en obras que afrontan problemas acuciantes de la realidad social contemporánea) sino además, y especialmente, en las reflexiones sobre la propia noción de compromiso y en cómo ésta, para los dramaturgos actuales, carece de la seguridad con que sus colegas de generaciones precedentes abordaban la crítica su sociedad y proponían soluciones; frente a ellos, sus obras son, en gran medida, expresión de sus dudas y de su impotencia (reflejo también de las del espectador) ante la compleja y cambiante realidad a la que se enfrentan.

La profesora Monti en su "Introduzzione" prefiere hablar por ello de "compromiso civil" más que de "compromiso político", ya que el adjetivo político en este momento, "ha perdido gran parte de la nobleza de su significado". Y se refiere a cómo la inseguridad de los autores se traduce en una cierta desconfianza del lenguaje y en una potenciación de los elementos performativos como instrumento más valido para dar cuenta de "la violencia de nuestra sociedad, la soledad, la desorientación de los individuos". Ello trae como consecuencia que muchos de los textos que analizan los autores del volumen compartan características como "la rarefacción de la palabra, la presencia de lo no dicho, de los silencios, de la sustracción, de las elipsis narrativas". Otra conclusión importante que extrae de los trabajos recopilados es el evidente cambio que, con relación a las décadas precedentes, se ha producido en la relación autor-espectador: se ha reducido el alcance de la voz autorial que, más que afirmarse, busca una mayor responsabilidad en su apelación al espectador. Se ha perdido, entonces, la noción del teatro como fiesta, como ritual de participación colectiva y se deja al espectador solo frente a lo que se le propone desde el escenario haciéndolo consciente de su propia soledad; en un mundo cada vez más complejo y difícil de descifrar, el dramaturgo no puede o no quiere proporcionar certezas válidas para todos sino que se limita a trazar recorridos que los espectadores deben reconstruir y asumir individualmente para llegar a una solución personal. Tras resumir esta introducción de la profesora Monti en la que sitúa con nitidez la problemática común a los siete trabajos que integran el libro y los rasgos que comparten las piezas en ellos analizadas, daré cuenta con la obligada brevedad del contenido de cada uno de ellos pues mi misión como reseñista, en este caso, no puede ser otra que suscitar el interés de los lectores hacia este conjunto de trabajos

El primero de ellos, firmado por Ana Fernández Valbuena lleva por título "Tres ejemplos teatrales del siglo XXI sobre la inmigración norteafricana". La autora, también dramaturga, ha eligido tres piezas que tienen en común el tema de los inmigrantes magrebíes y un tratamiento escénico "posdramático", caracterizado por la primacía de la "presentación" sobre la "representación" y el subrayado de "su condición de acontecimiento en el aquí y en el ahora del encuentro teatral". Las obras analizadas son *Harragas* (2005), de Marina Bollaín (montada a partir de las historias propias que cuatro auténticos inmigrantes cuentan sobre la escena); *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2004), de Angélica Lidell (constituida por fragmentos de noticias periodísticas sobre muertes de inmigrantes en el Estrecho, que se recitan grabados en *off* mientras una actriz declama un texto dirigido a los espectadores en el que se mezcla el oratorio y la invectiva) y *Los desterrados hijos de Eva* (2001) de la propia autora, quien explica la gestación de la obra constituida sobre varias historias de migraciones en diversas épocas (un filósofo andalusí del siglo XIII, un inmigrante español a Argentina a comienzos del XX, un *pied noir* tras la independencia de Argelia…).

El segundo trabajo "La forma della memoria. La *Shoah* nel teatro di Juan Mayorga" lo firma el profesor de la Universidad de Pisa Enrico de Pastrana y desarrolla un análisis en profundidad de dos textos de Mayorga que tienen en común el tema del Holocausto: *Himmelweg* (2003) y *El cartógrafo* (2010). Su análisis va acompañado de una rigurosa exposición de la poética de Mayorga (muy influida por las tesis benjaminianas), de su concepción del teatro como instrumento que, mediante la indagación en acontecimientos traumáticos del pasado y la recuperación de la memoria histórica, contribuya a iluminar nuestro presente: un teatro, que "se propone como estímulo a la reflexión promoviendo la inquietud de quienes lo contemplan y que, desestabilizando sus expectativas sobre el pasado, consiga que puedan aspirar a intervenir sobre el presente".

La presencia del tema del terrorismo en el teatro es el núcleo del tercero de los trabajos, firmado por Emilio Peral Vega y cuyo título es "Después del miedo… la esperanza: dos diálogos de Ignacio Amestoy y Jesús Carazo sobre el terrorismo". El autor pasa revista a las diversas obras que se han ocupado del tema desde el comienzo de la transición citando a autores como Alfonso Sastre, Lourdes Ortiz, Luis Riaza, Alberto Miralles o Pedro Víllora entre otros, que se han acercado a él desde diversos planteamientos. Comenta cómo en los autores vascos (Genua, Ortiz de Gondra, Barrena) el conflicto ha sido abordado metonímicamente a partir del enfrentamiento dialéctico en el seno de un núcleo familiar. Esa es la óptica desde la que lo tratan las dos obras que analiza: *La última cena* (2008), de Ignacio Amestoy y *Y entre la hierba el miedo* (2007), de Jesús Carazo", las cuales tienen en común, en opinión de Peral, su "reflexión integradora sobre el terrorismo vasco", y el "tono confesional". En ambas, además, la palabra adquiere una importancia primordial como instrumento al servicio de la reflexión sobre el pasado y del acercamiento de posiciones ideológicas enfrentadas.

El profesor Simone Trecca, de la Universidad de Roma 3, firma la siguiente contribución titulada "Il brusio degli ultimi: l'emarginazione sociale como linea dramatica nel teatro di Antonio Buero Vallejo (alcuni esempi)". Se centra en cuatro obras del dramaturgo muy dispares entre sí pero que comparten como núcleo temático la marginación de la mujer: *Las palabras en la arena*, *La tejedora de sueños*, *Casi un cuento de hadas* y *Mito*. El autor pone de manifiesto cómo, pese a lo diverso de sus tramas y a la tradición narrativa de la que parten (bíblica, épica, fabulística y romancesca) todas presentan una tipología femenina, muy recurrente en el teatro bueriano, que "se encarna en mujeres situadas al margen de un rígido régimen moral e ideológico, trasunto

del sistema de valores franquista". En todos los casos, Buero utiliza el pasado para referirse a su presente histórico, pese a que sus tramas discurran en espacios o tiempo muy distantes de la realidad española y deriven de hipotextos anclados en una rígida tradición literaria. El análisis de Trecca se centra en poner en evidencia el proceso de dramatización que Buero superpone a los textos originales, en ninguno de los cuales el tema de la marginación de la mujer constituía un factor esencial del argumento.

La aportación de la profesora Bellomi, que ocupa el capítulo 5, tiene un carácter más histórico pues se ocupa del teatro de Fernando Arrabal y de las conflictivas relaciones del autor con la dictadura franquista. Su título es "*Fernandito el poeta*: El teatro político de Fernando Arrabal" y en él se detiene especialmente en el "teatro de guerrillas", en el que la estética surrealista de provocación es puesta al servicio de la concienciación política; y explica cómo ese objetivo lleva al autor a la utilización progresiva de elementos tecnológicos en la puesta en escena (radio, altavoces, magnetófonos, proyecciones) a medida que su compromiso se hace más explícito y se radicalizan sus posiciones políticas. Arrabal, concluye Bellomi, "cree profundamente en el teatro como instrumento de libertad y de innovación" y, por tanto, como la ceremonia "no está sólo para ser contemplado sino que exige la complicidad del espectador" para que a través de la experiencia escénica sea posible la transformación del individuo y de la sociedad.

La profesora Manuela Fox, de la Universidad de Trento, firma el trabajo titulado "El recuerdo de la dictadura franquista en *Bagaje* de Jerónimo López Mozo: un ejemplo de teatro metamnemotécnico". Se refiere en él a la importancia que ha desempeñado el teatro español contemporáneo a la hora de rellenar los huecos que la historiografía franquista había ido creando en la memoria colectiva. Diferencia este teatro frente al modelo de teatro histórico tradicional por una serie de características como el multiperspectivismo, la importancia de la subjetividad, la estructura abierta (que exige la participación del espectador) y la reflexión metaficcional. Utiliza para referirse a este teatro el adjetivo "metamnemotécnico", en el sentido de que sus objetivos no se limitan a poner en escena el pasado sino que "muestra en el escenario la memoria misma, la dramatiza y la convierte en un elemento estructural de la pieza". Tras ello analiza la obra de López Mozo (escrita en 1982 pero no publicada hasta 1988), que considera paradigmática de este tratamiento escénico del pasado cultivado luego por otros dramaturgos contemporáneos como Sanchis Sinesterra (i*Ay, Carmela!*), Alonsso de Santos (*El album familiar*), Amestoy (*Gernika, un grito*) o Arrabal (*Carta de amor*).

El volumen se cierra con "Il teatro de José Manuel Mora", la aportación de la profesora Veronica Orazi de la Universidad de Torino. Se centra uno de los dramaturgos más jóvenes (nacido en 1978), cuya obra permanece en parte inédita. La autora, que ha tenido acceso a toda ella, analiza los dos textos que considera más representativos (*Mi alma en otra parte* y *Los cuerpos perdidos*, que tratan respectivamente el tema de la pedofilia y el de los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez) y los sitúa dentro de esa línea en la que se inscriben los dramaturgos estudiados en los trabajos precedentes. Afirma que, al igual que ellos, Mora "parte de una verdad subjetiva, de la auto-desestabilización del autor" porque su teatro "no se limita a proyectar el mensaje hacia el exterior, hacia el público, sino que expone la crisis de su mismo creador". De tal modo, el teatro político se hace intimista, a la vez que resulta "profundamente enraizado en la realidad, en la cotidianeidad, menos ideológico e ideologizado y menos adoctrinador".

En resumen, puede decirse que se trata de un libro iluminador, pese a su limitado alcance, del panorama teatral español. Los autores en los que se centran los trabajos constituyen una muestra representativa de una nueva dramaturgia que, rompien-

do con los moldes del teatro histórico y político tradicional, ha encontrado nuevas vías para enfrentarse a la compleja realidad contemporánea. Cabe agradecer a las editoras la cuidada presentación del volumen, que incluye en las páginas finales un indispensable índice de nombres.

JOSÉ A. PÉREZ BOWIE
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

José Ricardo Morales. *Obras completas. 2. Ensayos*. Edición, prólogo y notas de Manuel Aznar Soler. Institució Alfons el Magnànim. València. 2012. 1316 páginas.

La publicación reciente del segundo volumen de las *Obras completas* de José Ricardo Morales es una oportunidad para recordar que en 2009 apareció el primero, cuyas 1471 páginas acogían sus piezas de teatro, precedidas de un estudio introductorio y una bibliografía a cargo de Manuel Aznar Soler, responsable de la edición, que también incluía unas "Notas sobre el teatro más reciente" a cargo de Ricardo Doménech. Esas presentaciones insistían en la condición dramática de desterrado que fue la del autor desde que en 1939 encontró refugio en Chile, además de trazar las distintas etapas seguidas por su trabajo de dramaturgo, iniciado España –*Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante* es lo único conservado de aquella época– y desarrollado en la capital chilena hasta fechas muy recientes, pero dejaban de manifiesto que el exilio fue sobre todo un acicate para dar a su obra una significación universal: desde el extrañamiento personal José Ricardo Morales descubría el absurdo de un mundo deshumanizado por la tecnificación, con lucidez extrema conseguía conjugar la riqueza verbal con los estereotipos lingüísticos que reflejaban la incomunicación, y hacía de la creación teatral una continua reflexión sobre sí misma. Conviene recordar, no obstante, que el hombre de teatro que siempre hubo en él encontró sus mejores ocasiones para manifestarse en los primeros años de exilio, cuando participó en la creación y desarrollo del Teatro Experimental de la Universidad de Chile y colaboró estrechamente con Margarita Xirgu, quien estrenó en 1944 su obra *El embustero en su enredo* y en 1949 su adaptación de *La Celestina*. Después se incrementarían las distancias entre su obra y el teatro que se prefería en Chile, sin que en España se compensase adecuadamente aquel desinterés, a pesar de la atención que desde los años setenta le han dedicado revistas especializadas y grupos universitarios e independientes.

En efecto, aunque en España y en Chile no faltan los conocedores de esas creaciones, notablemente difundidas en libros y revistas, ni quienes han realizado un acercamiento detenido y profundo a ellas, la atención recibida no se muestra acorde con la riqueza y la calidad de una producción que ese primer volumen de las *Obras completas* permite comprobar. Sigue vigente lo que esas piezas significaron en su momento, cuando, frente al verismo de las prácticas realistas, se intentaba conquistar la libertad para la imaginación, la autonomía para el hecho teatral y el derecho a crear sobre el escenario un universo con leyes propias, ajenas a las del mundo exterior y sin embargo útiles para referirse a él. José Ricardo Morales las utilizó inicialmente para mostrar el conflicto entre realidad y ficción, lo que conllevaba descubrir la condición engañosa de las apariencias o el vacío que puede ocultarse tras las máscaras. Por otra parte, las conductas a veces delirantes y obsesivas de sus personajes, la inseguridad con que se enfrentaban a una realidad imprecisa, las consecuencias imprevisibles de sus actos y su lenguaje en ocasiones incoherente y plagado de estereotipos anticiparon rasgos de lo que habría de

conocerse como "teatro del absurdo", aunque sin perder contacto con la absurda realidad que pretendían y conseguían dejar de manifiesto. Para advertirlo basta con acompañar a José Ricardo Morales en el proceso seguido por su teatro y comprobar que tanto esos personajes acosados por la soledad y la incertidumbre como los ámbitos extraños concebidos por su imaginación son resultado de un tratamiento expresionista adecuado a las experiencias cotidianas que pretende resaltar: no en vano los problemas que desde los años sesenta sus obras plantearon y aún plantean con vigencia plena –aunque con ironía y humor que no dejan lugar para la solemnidad ni para el patetismo– tienen que ver frecuentemente con un presente histórico dominado por el totalitarismo terrorista del Estado, de la publicidad y de la tecnificación, o con un futuro inmediato condenado a culminar la deshumanización actual, tal vez con un final apocalíptico. En ese proceso no faltó el reencuentro con España, una experiencia que sus obras acusaron a partir de los años ochenta y que fue en gran medida la del peregrino en su patria. Fiel a su condición de intelectual, la de alguien en extrañamiento constante o inevitablemente inadaptado –a su pesar cuando descubre que su condición de desterrado se prolonga con el regreso, y siempre por voluntad propia frente a lo trivial y consabido–, José Ricardo Morales volvió a ser la conciencia vigilante que demuestran sus "españoladas", aunque esa visión cáustica de su tierra de origen diste mucho de agotar la riqueza excepcional de sus últimas creaciones, que completan una de las aportaciones más relevantes entre las que el teatro hispánico contemporáneo ha podido ofrecer.

El segundo volumen de esas *Obras completas* no es menos valioso, pues permite abordar otra faceta de una producción de interés también fuera de lo común, dispersa hasta ahora en varios libros y en publicaciones diversas. José Ricardo Morales se refiere en algunos ensayos a su condición de desterrado, porque lo es, desde que llegara a Chile a bordo del *Winnipeg*, y porque en la España democrática ha sido requerido con frecuencia para hablar de temas relacionados con el exilio y el regreso, abordados a partir de su experiencia personal o aprovechando homenajes a quienes, como Vicente Llorens, compartieron el mismo destino. Desde luego, esas ocasiones, cuyos textos se encuentran en parte reunidos en la "Miscelánea" que cierra el volumen, dieron pie para el recuerdo y la condena de la sublevación militar de 1936 y de sus consecuencias, así como para el cuestionamiento y el rechazo de las "ideolatrías" políticas de todo tiempo y lugar, siempre en defensa de la libertad para el ejercicio del pensamiento. Pero José Ricardo Morales aprovechó también esas oportunidades para asegurar que la condición de desterrado nunca lo apartó de la actividad intelectual, cuyos resultados conforman hoy su excepcional contribución al enriquecimiento de la cultura hispánica. Era inevitable que volviese sobre el trabajo realizado en los primeros años de exilio, con su participación en las actividades de la Editorial Cruz del Sur creada en Santiago de Chile por Arturo Soria y Espinosa, una de tantas aportaciones de los exiliados españoles al desarrollo cultural de los países que los acogieron y a la difusión de la cultura española en América. José Ricardo Morales dirigió allí las colecciones «La Fuente Escondida», con diez volúmenes dedicados a rescatar poetas del XV al XVII, y «Divinas Palabras», para editar a los místicos, incluidos los heterodoxos. Merece mención especial la antología *Poetas en el destierro*, que preparó en 1943 para la colección «Raíz y Estrella» (dedicada a autores y temas españoles) de esa misma editorial, que en 1952 publicó su *Barbara fidele*, "un caso de conciencia llevado a la escena en un retablo de seis cuadros".

En el ejercicio de la memoria que constituyen esas últimas páginas misceláneas y muchas de las que abren el volumen –las que conformaron el libro *Ensayos en suma. Del*

escritor, el intelectual y sus mundos, editado en 2000 –no podían faltar las referencias a la obra dramática de José Ricardo Morales, ni a su contribución al desarrollo del teatro en el país que acababa de acogerlo. Él fue quien, para el nacimiento del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, aportó las experiencias españolas de La Barraca y (sobre todo) de El Búho, grupo de la Universidad de Valencia en el que había trabajado bajo la dirección de Max Aub. Del repertorio de El Búho procedían *Ligazón*, de Valle-Inclán, y *La guarda cuidadosa*, de Cervantes, las obras montadas en Chile en la sesión inaugural del 22 de junio de 1941. José Ricardo Morales dirigió entonces *Ligazón*, y luego *Entremés del mancebo que casó con mujer brava*, adaptación de un cuento de *El conde Lucanor* realizada por Alejandro Casona, antes de alejarse del Teatro Experimental por un tiempo y luego, ya iniciados los años cincuenta, definitivamente. Insisto ahora en dar noticia de esa aportación porque con demasiada frecuencia ha sido olvidada por sus beneficiarios. Por lo demás, aunque a veces lo hacen con particular acierto –merece atención especial "El arte de enterarse (El destierro en el pensamiento de José Ferrater Mora)", lograda evocación del filósofo y del amigo, así como de las experiencias compartidas–, los textos agrupados en *Ensayos en suma* no sólo se ocupan del pasado y del exilio, que recuperan en función del presente para reflexionar sobre la función del intelectual, sobre el significado de la disidencia del escritor o sobre la imposibilidad del regreso. Alguno, como "Tecnología y humanismo", muestra las inquietudes ante la tecnificación deshumanizadora que también habían encontrado eco en *Hay una nube en su futuro* y otras piezas de teatro. Otros, como el dedicado a *Primero sueño*, el célebre poema de sor Juana Inés de la Cruz, demuestran una excepcional capacidad para pensar de otro modo temas muy trillados y encontrar sentidos no explorados aún.

Con intensidad mayor o menor, en los ensayos mencionados se manifiesta la formación del humanista que había empezado a brillar con *Estilo y paleografía de los documentos chilenos (siglos XVI y XVII)*, tesis que José Ricardo Morales defendió en 1942 en la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, y de la que llegan a este segundo volumen de sus *Obras completas* fragmentos suficientes para comprobar su temprano interés por el arte y su capacidad para conjugar distintos campos de conocimiento. Esa capacidad se concretó de manera excelente en *Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la arquitectura*, obra que declara la concienzuda minuciosidad –no en vano desde 1946 había enseñado Historia del Arte en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile– con que había ido elaborando su visión de la historia de la arquitectura (o de las valoraciones que la arquitectura había recibido) desde el siglo XVIII, con su decidida predilección por el arte clásico, hasta considerar llegado el momento de exponer su propia propuesta. Ese libro se incluye aquí con los prólogos de sus tres ediciones previas –la primera apareció en Ediciones de la Universidad de Chile, en dos volúmenes (1966 y 1969), y la segunda en Concepción, Universidad del Bío-Bío (1984)–, y constituye una muestra excelente del pensar que hizo a José Ricardo Morales figurar entre los fundadores del pionero Centro de Estudios Humanísticos creado en 1964 en la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de aquella universidad. El lector puede disfrutar de un análisis que conjuga la propensión habitual de su autor a indagar en los secretos del lenguaje, en busca de la máxima precisión expresiva, con un profundo conocimiento de la historia del arte y de las variadas manifestaciones del pensamiento que han ido conformando esa historia con el discurrir de los tiempos. La solvencia de Morales, plenamente demostrada, respalda la solidez de los planteamientos con que finalmente trató de ir más allá de las teorías formal, funcional y espacial de la arquitectura para desarrollar una propuesta capaz de

conjugar el saber teórico previo a la obra, pero orientado a la acción, con el saber ejecutivo que lleva a cabo esa obra, así como con el análisis de los resultados y con su valoración, tareas que conforman la crítica y la historia del arte. Eso teniendo siempre presente la especificidad de la arquitectura, que conjuga técnica y arte en su indistinción griega originaria sin que ello impida discernir el arte de la técnica: precisamente en el juego entre uno y la otra se sustenta la propuesta de José Ricardo Morales, orientada a percibir tanto la acción técnica sobre un entorno dado como a fomentar la contemplación artística de las consecuencias de esa acción; una propuesta sustentada en la significación profunda de la arquitectura desde sus orígenes hasta hoy, que tiene que ver con el hombre en procura de amparo o protección frente a los peligros circundantes y también en busca de la interiorización o intimidad que le permita afincarse en sus relaciones familiares y en los hábitos consiguientes, sin olvidar ese espacio interior y exterior a la vez que es la población o ciudad, donde el hombre se muestra y desarrolla otros tipos de relación que lo constituyen plenamente como ser humano.

Un profundo conocimiento de la cultura grecolatina se conjuga en José Ricardo Morales con otros no menores de arte, literatura y filosofía. Ese ejemplo perfecto de intelectual humanista –así lo define Manuel Aznar Soler en su introducción, con acierto indudable– había alcanzado en *Arquitectónica* una madurez plena que se prolongaría en *Mímesis dramática*, volumen publicado en 1992 con el subtítulo *La obra, el personaje, el autor, el intérprete*, que aún determina el orden de esos ensayos en las *Obras completas*. En ellos cabe encontrar estudios sobre la tragedia griega y lo que se ha de entender por catarsis ("De la tragedia: un mito de enlace y desenlace"), y sobre el teatro medieval francés y lo que en él significaron la burla y la risa ("Reminiscencias románicas en las farsas francesas del gótico"), donde se acusan muy positivamente las experiencias del hombre de teatro y además su insistente atención a la historia del arte. Especial interés ofrecen otros tan sugestivos como "¿Tres Celestinas en el Museo del Prado?", donde las pinturas *Vieja mesándose los cabellos*, de Quentin Metsis, *Vieja usurera*, de José de Ribera, y *Dos mujeres y un hombre*, de Goya, entran en relación con la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, objeto de una adaptación que el joven José Ricardo Morales realizó en 1949 para Margarita Xirgu –en octubre de ese año la gran actriz la representó en Montevideo con la Comedia Nacional el Uruguay, y en noviembre él mismo dirigió un montaje diferente de la obra con el Teatro Experimental de la Universidad de Chile –y que habría de recordar pasados más de cuarenta años, ocasión para introducir en esa misma órbita *La lectura*, otra de las "pinturas negras" de Goya. Pintura y literatura establecen una estrecha conexión en esos ensayos, que comparten con la mayoría de los demás la voluntad y el acierto de hacer del teatro y de los dramaturgos el eje o centro en el que confluyen saberes diversos y reflexiones que atañen a cuestiones plenamente vigentes en nuestro tiempo.

En ese segundo volumen de las *Obras completas* ocupan también un lugar central los apartados *Cervantinas y otras páginas* y *Estilo, pintura y palabra*, correspondientes a volúmenes editados respectivamente en 2006 y 1994. Los ensayos del primero se ocupan preferentemente, como cabría esperar, del *Quijote* y de Cervantes, objetos preferentes de la atención de José Ricardo Morales aquí y en otras ocasiones. Los del segundo son nuevas y excelentes muestras de esa conjunción de saberes característica del autor, que ahora se ocupa de la aparición de la idea de estilo en el ámbito de la retórica tradicional, de la deriva posterior de esa idea hacia los campos de la literatura y de las artes plásticas, de su crisis actual y de su relación con los conceptos de tiempo y de época, ocasión para analizar también las razones que justifican la historia del arte. Especial atención mere-

cen otros esfuerzos para enriquecer los vínculos entre la literatura y la pintura: "Velázquez y *La Celestina*. Una Venus que no es tal", en *Cervantinas y otras páginas*, señala nuevas consecuencias iconográficas de la *Tragicomedia* de Fernando de Rojas, que vuelve a adquirir protagonismo en otro y esta vez completo análisis de las "pinturas negras" de Goya incluido en *Estilo, pintura y palabra*, donde además se relacionan esas pinturas con la posible lectura de Hesíodo y del caos que en su *Teogonía* asignó a la noche de los tiempos u origen del universo. Como puede advertirse, los hallazgos no solo se refieren a la pintura y a la literatura en España: bien lo prueban el análisis y la interpretación de *La tempestad* de Giorgione en función del mito de Dionysos tal como aparecía desarrollado en *Las bacantes*, la tragedia de Eurípides que en 1503 había sido publicada en Venecia en la imprenta de Aldo Manuzio. José Ricardo Morales no impone sus interpretaciones: las propone, confirmando con esa actitud la propia del humanista que muestra de continuo en sus saberes múltiples y en su incansable y libre ejercicio del pensamiento.

En algunas de las muchas páginas de este segundo volumen se insiste en que las palabras dicen de aquello a lo que aluden, pero sobre todo dicen de sí mismas, pues llevan consigo la impronta de la historia que han desarrollado, conformada por las acepciones adoptadas a partir del sentido de la raíz en la que se originaron. Cabe concluir que esa actitud de José Ricardo Morales guarda relación, al menos en sus primeros años de exilio, con la condición del desterrado, que busca en el idioma un territorio en el que arraigarse. Pero lo que importa son los resultados, y lo cierto es que hasta sus ensayos llega la riqueza verbal que es una de las características de su teatro, ocasión allí para frecuentes juegos de palabras y asociaciones imprevistas o tan previsibles que dejan de manifiesto la incomunicación de la comunicación, a veces para el ejercicio de un humor inteligente y cáustico. Su prosa es la de quien ha dedicado mucho tiempo a indagar en los secretos del lenguaje, en la raíz de la que derivan las modalidades y la significación de los vocablos, que se usan con una precisión implacable, atenta tanto a la etimología como a su exacta significación final. Estos ensayos, en suma, muestran por entero a alguien que es, además del intelectual humanista que acreditan su pensamiento y sus conocimientos, un excepcional escritor.

TEODOSIO FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Rosa Navarro Durán. *Gerardo Diego y la «Fábula de Alfeo y Aretusa» de Pedro Soto de Rojas*. Santander. Fundación Gerardo Diego. 2013.

El libro que nos ofrece la Fundación Gerardo Diego relata un desconocido episodio de una de las aventuras culturales más fructíferas del siglo XX español: la recuperación y actualización del cultismo literario del Barroco por los jóvenes poetas que hemos agrupado bajo el rótulo de Generación del 27.

Esta materia se trató como primicia en un extenso y documentado artículo que vio la luz en estas mismas páginas del *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* en 2012 con el título de «Un poema inédito de Pedro Soto de Rojas: la *Fábula de Alfeo y Aretusa*». Ahora, algunos de los temas y problemas de aquel estudio se retoman, se ensanchan e incorporar nuevos horizontes hasta adquirir las dimensiones propias de un volumen independiente.

El capítulo en cuestión a que aludí al empezar esta reseña se inicia a fines de 1919, cuando un joven Gerardo Diego encuentra en la Biblioteca Menéndez Pelayo de

su natal Santander un manuscrito poético del siglo XVII. Le gusta el poema que contiene y, en consecuencia, lo trascribe y se dispone a dar noticia de él; pero el artículo que redacta ha permanecido inédito y manuscrito hasta nuestros días, aunque habían dado noticia de su existencia tanto Rafael Gómez de Tudanca, en un artículo de *El diario montañés*, como Gabriele Morelli.

El poeta de la *Fábula de Equis y Zeda* queda gratamente impresionado por el descubrimiento de esta silva cultista que en algún momento le recuerda tanto a Góngora que especula con la posibilidad de que fuera una obra perdida del poeta cordobés. Desestima esa posibilidad. Ve rasgos en los versos que no responden enteramente al espíritu del maestro y que, en cambio, encajarían perfectamente en la lengua y el arte de un temprano y aventajado discípulo. No llega a poner ningún nombre para el autor del poema.

El artículo del joven filólogo y el manuscrito barroco han permanecido casi un siglo más a la espera de la «mano de nieve» que los trajera al mundo de los textos vivos y actuantes. En esa empresa, además de la Fundación Gerardo Diego, han tenido arte y parte Elena Diego, Pureza Canelo y Rosa Navarro Durán.

A esta última, catedrática de la Universidad de Barcelona, experta en la lírica del Siglo de Oro y también en la literatura de la Vanguardia, le ha correspondido examinar las notas juveniles de Gerardo Diego y los versos que llamaron su atención. Esa mirada crítica y encariñada ha cristalizado en un precioso volumen que rescata un interesante y olvidado poema de la tradición cultista del Barroco, y un análisis que lo incardina en la modernidad cultural.

Su estudio permite completar el proceso de identificación del autor. Gerardo Diego había señalado con exactitud la serie literaria a la que pertenece el olvidado manuscrito de la Biblioteca Menéndez Pelayo. Rosa Navarro nos propone un nombre: Pedro Soto de Rojas. Ecos y reminiscencias (intertextualidades, que dicen ahora) de *Los rayos de Faetón*, *Desengaño de amor en rimas* y *Los fragmentos del Adonis* avalan la atribución, aunque el poema quedara inédito e inconcluso porque su «sensualidad es tanta o más [que la del *Adonis*]» y «no hubiera convenido a su cargo [Soto era sacerdote] ni su impresión ni su difusión» (p. 22). En el manuscrito, deteriorado en sus primeros folios, parece insinuarse un *Don P*... («al menos me parece a mí ver claramente esa *P*», puntualiza con cautela la moderna editora) que no desmiente la atribución.

Un amplio capítulo se consagra a rastrear los puentes que unen la *Fábula de Alfeo y Aretusa* con los poemas del discípulo granadino de Góngora. Temas, motivos, formas expresivas en que se emparejan los versos publicados con los inéditos de esta inconclusa silva. Todo un recorrido por las variaciones que van adoptando los tópicos a impulsos del cultismo gongorino hasta la final confluencia de las formas expresivas en la *Fábula* y en los versos conocidos y reconocidos de Soto de Rojas.

Un nuevo capítulo dibuja la relación de Gerardo Diego con el canónigo del Albaicín. No estamos ante algo ocasional o pasajero, sino ante el testimonio de la lectura atenta y deslumbrada del cultismo barroco, ante la memoria de los tiempos en que los jóvenes poetas del 27 se «intercambiaban hallazgos líricos». Diego, pionero en la recuperación de Góngora, quizá fue el miembro de su generación que mejor asimiló la definición que Fernández Montesinos nos dio del Barroco: «no "lo uno o lo otro", sino "lo uno y lo otro"». Góngora y Lope (el del metaliterario soneto a Violante, el férvido amante de Lucinda, el humorista conceptuoso de las *Rimas de Burguillos*), pero también aquellos geniales creadores a los que la coincidencia increíble en el tiempo con Góngora, Lope y Quevedo ha condenado a figurar como segundones en las historias literarias: Villamediana, Soto de Rojas, Bocángel... Sus notas y artículos comentan al

poeta granadino con citas de primerísima mano, las de un lector «aficionado», que retiene en la memoria los versos y los acaricia al repetirlos y al copiarlos. Los trascribe en previsión de futuros trabajos académicos, pero también por el mero gusto de volver a plasmar palabras tan bellas, que alimentan su propia creación, probablemente la más variada y moderna y posmoderna de su tiempo.

La silva que descubrió admirado Gerardo Diego es «una obra en marcha», con notas y escolios, a modo de indicaciones y recordatorios de las enmiendas y ampliaciones que se recomendaba a sí mismo el poeta. Puede señalársele una fecha *a quo*, la de 1618, la de la creación de la *Fábula de Píramo y Tisbe* gongorina, de la que hay ecos manifiestos.

El interés de Diego por estos versos que se le presentaban como anónimos puede enlazarse con su sostenida atención crítica por Soto de Rojas. Muchas veces esta labor no pretendía salir de los dominios de la intimidad (una nota manuscrita, un comentario al margen, un artículo que no se llegó a publicar); pero en otros momentos aspiró a tener una dimensión pública: por la *Antología poética en honor de Góngora*, sabemos que estaba preparando una edición del *Adonis*, de la que se encuentran testimonios fehacientes en el archivo del poeta de *Alondra de verdad*. Gerardo Diego trascribió a mano y mecanografió el texto, tomó notas y versos del *Desengaño de amor*, del *Paraíso cerrado* y de *Los rayos de Faetón*. «No es, por tanto, casualidad que supiera ver la belleza de la *Fábula de Alfeo y Aretusa* y la copiara, sino que su sensibilidad lírica le hizo descubrir esta joya, cuyo autor es precisamente el poeta que tanto admiraba» (p. 77).

Tras la amplia introducción crítica, se nos ofrece la rigurosa edición de los 946 versos de la fábula, con lagunas provocadas por la rotura de alguno de los folios (1, 4 y 5) y con las anotaciones y apostillas marginales que nos dan cuenta de las reflexiones del autor sobre su poesía en proceso de avanzadísima gestación.

A continuación, se publica el artículo inédito de Gerardo Diego «Un poema manuscrito del siglo XVII en la Biblioteca de Menéndez y Pelayo», que es, a un tiempo, una descripción del códice, unos leves apuntes sobre la posible autoría y, ante todo y sobre todo, una amplia disertación en torno al cultismo gongorino, cuya defensa y explicación no era inútil ni redundante en 1919. Pone particular énfasis el estudioso en enlazar el arte de don Luis con la sensibilidad resucitada a impulsos de la revolución simbolista (Mallarmé, Jules Renard, Rubén, Valle-Inclán, los Machado…) y proyectada hacia la estética de las vanguardias.

El volumen se completa con los facsímiles del manuscrito de Soto de Rojas y del autógrafo de Gerardo Diego que lo trascribe y comenta.

El conjunto es un precioso regalo que pone en manos del lector las reliquias de un poema perdido, y las notas y escolios de un gran poeta moderno que sabe unir erudición y técnica filológica con la intuición precisa para descubrir en unos cuadernos deteriorados una obra de arte del pasado que habla a la sensibilidad de su presente.

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Rosa Navarro Durán. *Pícaros, ninfas y rufianes. La vida airada en el Siglo de Oro*. Madrid. Editorial Edaf. 2012. 304 páginas.

Rosa Navarro lleva muchos años en la exploración de los territorios literarios que habitan pícaros, ninfas y rufianes, esos personajes de un inframundo social construi-

do en buena medida por algunas de las obras maestras de las letras española, como *La Celestina*, *La vida de Lazarillo de Tormes* o *Guzmán de Alfarache*. Es el suyo uno de esos libros de contenidos transversales que solo pueden abordarse con garantía cuando se tienen muchas y bien asimiladas lecturas. La responsable del presente ha dedicado a distintas obras representativas de la mala vida áurea una larga lista de estudios, cuyas características en algunos de los casos –las demostraciones de autoría del *Lazarillo* en favor de Alfonso de Valdés o de su segunda parte en beneficio de Hurtado de Mendoza– le han obligado a mirarlas con microscopio. Tal esfuerzo ha propiciado una comprensión global del fenómeno, imprescindible para llevar "a buen puerto" una empresa como esta, basada de manera muy especial en descubrir el diálogo que mantienen entre sí las piezas implicadas.

Son varias las ideas principales que discurren por el conjunto de reflexiones y textos con que se ha elaborado este trabajo. Quizá haya que citar en primer lugar la evidencia de que estos seres analizados y su mundo pertenecen a la literatura y no deben identificarse con la vida; la autora sortea la tentación de magnificar su relevancia como documento histórico que pueda ser aprovechado directamente. La segunda idea deriva de la primera y la refuerza: sus referentes principales no están tanto en la realidad como en la propia literatura, que permanentemente se retroalimenta. Como tercera estaría la declaración de la sustancia cómica de estas criaturas de papel: la diversión y el humor guían el tratamiento de sus dichos y hechos. Hoy estos pueden desagradar o sobrecoger, pero al igual que no hay que confundir vida y literatura, tampoco debe hacerse con la sensibilidad actual y la pasada.

El libro tiene una estructura bien trabada que toma en consideración factores de muy diversa clase: fuentes, elementos constitutivos, actitudes y actividades, espacios, formas de hablar y escribir. Los capítulos en que se organiza, al igual que los apartados dentro de ellos, despliegan un mapa detallado que acoge y pone orden en el ancho mundo de los bajos fondos literarios.

Los tres primeros se centran en las obras que resultaron decisivas para la génesis de este universo, en el que es tan importante la intertextualidad, como ya se ha dicho; son, además, las más relevantes desde el punto de vista artístico. Se dedica el capítulo inicial a la tragicomedia de Fernando de Rojas ("Celestina y su mundo"), responsable principal de la entrada a las grandes letras de los dos siglos que siguen de prostitutas, alcahuetas, brujas. Sus usos, clientes o castigos merecen aquí atención detallada.

El siguiente se centra en el *Lazarillo*, cuyo protagonista se constituye en modelo de los "mozos de muchos amos", que dan título al capítulo. Rosa Navarro sintetiza en los distintos apartados los resultados de las investigaciones que ha desarrollado en la última década sobre algunos de los problemas fundamentales de la genial creación. Su responsable sería Alfonso de Valdés y su intención arremeter contra los clérigos. Asimismo, la obra habría sufrido una pérdida de texto al comienzo, que dificultaría conocer a quién se dirige y para qué. Su conclusión es que detrás del enigmático "vuestra merced" estaría una dama, a quien Lázaro daría cuenta del "caso" por el que le habría preguntado: la veracidad de las noticias de que el Arcipreste de San Salvador, su confesor, esté amancebado con la mujer del pregonero de Toledo, con el riesgo que esto supondría de que sus pecados le llegaran a alguien de un oficio proverbial para darles público conocimiento.

El objetivo del tercer capítulo es "el pícaro Guzmán de Alfarache", protagonista de la novela aparecida en 1599 con la que, según la estudiosa, arranca el género de las picarescas. Fiel a sus indagaciones previas, de las que ha dado cumplida noticia, apunta que no puede considerarse como tal el *Lazarillo*, aunque de ella haya aprovechado Mateo Alemán, y a partir de él los demás escritores, algunos de los componentes fun-

damentales, como el enfoque autobiográfico, la baja extracción social del personaje principal, la itinerancia, el servicio a muchos amos o su final abierto (aunque, como ya se señaló, esto sea producto de una mala interpretación de la novela a causa de su transmisión con una parte del texto original amputada). De *Guzmán de Alfarache* salen los demás pícaros, cuyas andanzas se refieren en los especímenes de novelas picarescas, de fronteras no siempre claras, pero que tienen como factor común la permanente remisión de unas a otras. Lo dicho: más que la vida es la literatura, sobre todo la afín, la que alimenta estos relatos. Y las conexiones se hacen explícitas, forma parte del juego el que los lectores las identifiquen. Es muy interesante el apartado consagrado a declarar la consistencia de esta intertextualidad y a mostrar testimonios evidentes de la red de correspondencias.

Los tres capítulos sucesivos analizan los rasgos que definen la personalidad, el comportamiento, incluso la forma de hablar, la jerga, de los personajes que conforman el mosaico de la vida airada: "Camino de ser pícaros" es el título del cuarto; "De la mano de dos pícaros: Rinconete y Cortadillo" el del quinto; "Pícaros y rufianes" el del sexto, en el que también merecen atención especial las "ninfas".

Otros tipos y aspectos serán tratados en los capítulos siguientes: "El juego", "Robos y estafas", "Falsos mendigos", "El marido pacífico" (consentido), "A punto de ser castrado", "El verdugo y los ajusticiados", "Las pícaras", "Señoritos y prostitutas", "La mancebía". "Lo inmundo materia cómica" se titula el decimosexto, que se detiene en la explotación de las distintas formas de lo escatológico, hasta las más repugnantes, en estas obras y en otras (por ejemplo, en el *Quijote*), lo que choca de manera especial con nuestra sensibilidad, tan encallecida para otras cosas, sin embargo. Lo cual pone de manifiesto más que cualquier otra materia de las que trata el libro la capacidad de lo torpe y lo feo para provocar la risa, como notaba López Pinciano, oportunamente invocado por la autora.

Se habla en los dos capítulos que van a continuación de espacios especiales: de ventas y cárceles en el decimoséptimo, titulado "Descansos en el camino"; de la universidad en el decimoctavo, "Estudiantes y pícaros". La relativa frecuencia con que este último ámbito se abre a los protagonistas estaría en relación más o menos clara con el afán por ser escritores y afrontar sus autobiografías. También delata la esencia literaria de este universo rufianesco la materia tratada en el capítulo decimonoveno y último, por título "Rufianes e izas se cartean": aunque no se justifique cómo su falta de formación les permite escribir, proliferan los relatos en que estas gentes dan cuenta de sus propias andanzas tanto en prosa como en verso; y con estos últimos entroncan las jácaras, de tanto éxito fuera y luego dentro del teatro.

Es un libro de provecho para lectores de perfiles diversos. Ocupan los primeros lugares aquellos que se interesan por la literatura, porque a ella corresponde inequívocamente el mundo estudiado. Pero también podrán beneficiarse los que se preocupan por la historia o la sociología. Como se apuntó al principio, la estudiosa distingue bien lo que es la realidad y la ficción, pero sabe también que no se contradicen. No es infrecuente que cierre capítulos y apartados con guiños a aquella, evocada a través de escritos que recogen sucesos, entre los que ocupan un lugar destacado los *Avisos* de Jerónimo de Barrionuevo, ese noticiero de sucesos ocurridos en el Madrid de mediados del siglo XVII, u otros de carácter híbrido, como los *Comentarios* de Diego Duque de Estrada o la *Vida* de Alonso de Contreras, para mostrar sus asombrosas coincidencias con los episodios de ficción, sin que falten casos que muestran que también en este campo la realidad puede superar al arte.

Es indudable que este tipo de literatura deja que entren reflejos de la cotidianeidad, eso sí tratados artísticamente, con las herramientas principales de la ironía o el sarcasmo y con grados de acierto que dependen de la capacidad de los diferentes escritores, que, por lo general, buscaron proporcionar materia de divertimento y risa: porque –recuérdese– el sustrato de esta floración literaria es la comedia. Pero también es cierto que la vida subyacente en estas ficciones se constituía en un factor importante de la gracia que les hacían a sus primeros lectores. No buscan ofrecer un documento social, y solo a veces –como en *Lazarillo*– pretenden criticar o denunciar. No obstante, hoy el historiador pueda servirse de ellas para acercarse a ese mundo perdido, cuya realidad no fue tan simple, obviamente, como para recuperarla valiéndose solo de los documentos de archivos. Aunque pertenezcan a órdenes distintos dentro de ella, no son menos reales que los hechos que en estos se consignan, los pensamientos y sentimientos, las filias y fobias, de aquellas gentes, a los que los textos literarios pueden alcanzar un acceso mejor, siempre que se sea riguroso en la interpretación, porque es evidente que no se trata de reflejos directos.

Es también un libro adecuado para los que solo desean ampliar su cultura y disfrutar leyendo. A esto último contribuye de forma eficaz el que esté bien escrito. Una parte del mismo tiene harto probada su categoría artística: los muchos fragmentos de obras sobresalientes del Siglo de Oro y de todos los tiempos que se dan cita, desde *Celestina*, *Lazarillo* y *Guzmán de Alfarache* a *Rinconete y Cortadillo* o *El Buscón*; y muchas más, porque es larga la relación de las que brindan sus pasajes para componer este friso de la "mala vida". Uno de los puntos fuertes estriba en la maestría con que de continuo se nos lleva y se nos trae de las descripciones e interpretaciones de Rosa Navarro a las propias voces de la época. Es claro que no se trata de un mero centón de citas sino de un tapiz bien diseñado y tejido, en el que la autora ha seleccionado los fragmentos que ha creído más adecuados para su discurso argumentativo y las ha enhebrado además con fórmulas de inserción, a menudo sazonadas con ironía, que dan unidad y ritmo a sus páginas.

Pero como no todos, o a todas horas, pueden permitirse el placer de leerlo de principio a fin, un trabajo con la abundancia de nombres, títulos y conceptos como la que almacena este, hubiera mejorado con un índice final que diera cuenta de todo ello y facilitara así el acceso a los aspectos concretos que corresponden a los variados campos de interés de los posibles lectores.

Contenido pero también continente justifican el premio Algaba del 2012 obtenido por este libro de edición tan esmerada. No se han escatimado calidades a la hora de vestirlo, tanto por lo que se refiere al tamaño de los tipos e interlineado como al papel cuché en que se plasman, signo claro de las ediciones cuidadas, por más que su brillo pueda incomodar la lectura en determinadas condiciones y que su peso no resulte liviano. Su elección en este caso, además, permite dar la mejor acogida a las muchas imágenes en color que flanquean el texto, no como mero adorno sino para iluminarlo y complementarlo. La selección ha sido generosa –es difícil abrir sus páginas y no encontrar alguna– y, por lo general, es muy atinada su inserción en los lugares correspondientes, subrayada por las leyendas de sus pies. Bastantes de estas imágenes sirven además para apreciar cómo no solo dialoga la literatura consigo misma, que es idea nuclear del libro, sino también con otras artes, y todas ellas, a su vez, con la vida.

Germán Vega García-Luengos
Universidad de Valladolid

Emilia Pardo Bazán. *Cuentos dispersos, I (1865-1910)* y *II (1911-1921). Obras completas*. Tomos XI y XII. Ed. José Manuel González Herrán. Madrid. Biblioteca Castro. 2011. 531 y 661 páginas.

Con la publicación de los tomos XI y XII de las *Obras completas* de Emilia Pardo Bazán, se culmina, por lo menos temporalmente, la enorme labor de recopilar la obra cuentística de la ilustre autora gallega. (El profesor José Manuel González Herrán señala que los varios cuentos hagiográficos serán reunidos en un tomo de escritos biográficos e históricos.) Las más de mil páginas de estos dos tomos están pobladas por cuentos "dispersos," es decir los que Pardo Bazán nunca recogió en ninguna colección. Con la adición de estos dos tomos a las *Obras completas*, la porción dedicada a los cuentos suma seis tomos, hecho que para los estudiosos de la Condesa representa un rico caudal, y para el editor de estos tomos, un triunfo y una labor casi heróica. Esta labor, como gentilmente reconoce el profesor González Herrán, sigue las huellas de varios investigadores que a partir de la década de los setenta se han dedicado a la recopilación, categorización, y estudio de los cuentos pardobazanianos, destacando entre ellos la pionera Nelly (Legal) Clemessy, Juan Paredes Núñez, y Harry R. Kirby; y, en años más recientes, Cristina Patiño Eirín, María del Mar Novo Díaz, y el mismo José Manuel González Herrán. Sin embargo, la edición de estos cuentos representa un nivel de calidad no alcanzado hasta ahora en el esmero con que se ha preparado la recopilación de todos y cada uno de los cuentos, que en estos dos tomos llegan a un total de 233. De estos 233, como indica el profesor González Herran, 48 nunca se habían recogido hasta ahora; lo que quizás por modestia no señala es que, de estos 48, más o menos la cuarta parte fueron "rescatados" y publicados por él mismo.

Cada cuento se reproduce siguiendo fielmente la versión original, incluso en aquellos casos de cuentos encontrados y publicados previamente por otros colegas, a los que González Herrán siempre da el crédito apropiado. Vale la pena hacer una pausa para apreciar el inmenso trabajo que este procedimiento representa: para cada uno de los más de 200 cuentos, una vez localizada la versión original, ha sido necesario cotejar la versión reproducida aquí contra la original, línea por línea y palabra por palabra. En estos días de investigaciones por internet instantáneas, hay que agradecer la paciencia, la dedicación, y el respeto por la palabra que supone este trabajo.

Los cuentos se presentan en orden cronológico. No sorprende, obviamente, que la autora no recogiera en ninguna colección realizada durante su vida su último cuento publicado–"El árbol rosa" (1921) –pero es una interesante casualidad el hecho de que tampoco incluyera el primero, "Un matrimonio del siglo XIX" (1866). Así, entre los dos tomos, se recogen ejemplos de la trayectoria completa de la cuentística pardobazaniana, con su gran variedad de voces, estilos, y temas. La ordenación cronológica se presta a lecturas comparativas que, dada una organización temática, por ejemplo, no serían tan fáciles. Por ejemplo, es dificil resistir la tentacion de leer algún pasaje del primer cuento al lado de uno del último: "Y, semejantes a dos pichones que la tempestad sorprende y prefieren permanecer quietos protegiéndose, a buscar separados otro asilo, Carlos y su esposa pasaron la noche prodigándose mutuos consuelos. Era lo mejor que podían hacer los pobres muchachos" (I, 8). "Un día, con extrañeza al pronto–las cosas más usuales nos sorprenden, como si no las esperásemos–notó Milagros que el árbol rosa se descoloraba un poco" (II, 640). Al contrastar, por una parte, la voz narrativa de la Emilia quinceañera que tan graciosamente intenta ventrilocuar la voz de un sabio adulto, con la fina sensibilidad modernista, o casi *zen*, de la Pardo

Bazán ya vieja y enferma, por la otra, se aprecian los enormes cambios efectuados–no solamente en el desarrollo de la delicadeza narrativa de la escritora, sino también en la historia literaria–en el transcurso del medio siglo que separa los dos textos. Así, no es mucho exagerar decir que los cuentos recogidos en los tomos XI y XII representan una especie de *Aleph* borgesiano, una manera de acceder a todo un universo pardobazaniano en diferentes momentos históricos.

Está claro que, en conjunto con los otros cuatro tomos de cuentos editados por el profesor González Herrán y por Darío Villanueva, estos dos volúmenes sirven como referencia indispensable para los estudiosos de la producción cuentística de Pardo Bazán. Aunque la ordenación cronológica presenta un inconveniente al momento de querer consultar algún cuento en particular, dada la falta de índice, presenta, sin embargo, la mayor ventaja de poder leer la ficción corta de Pardo Bazán como totalidad. Es importante, en este respecto, recalcar una observación de González Herrán: los cuentos recogidos en estos dos tomos "no son cuentos de menos interés o de inferior calidad (y que por ello su autora los hubiera olvidado), sino que–muy al contrario–algunos de entre ellos pueden ser considerados como obras maestras en su género" (xvii). Algunos de estos últimos serán ya conocidos –y no por eso menos apreciados–para muchos lectores, pero los dos tomos incluyen muchos textos que impresionarán fuertemente incluso a los que pensábamos que conocíamos a fondo la variada obra de Pardo Bazán. Cada lector o lectora marcará páginas diferentes, pero una que merece ser remarcada tanto por su fuerza estilística como por su visión apocalíptica es la página 313 del tomo XI, en que aparece el cuento "Visión del año 8", encontrado por Carlos Dorado. Me limito a citar las primeras cuatro frases:

Dándose la mano, virilmente, caminan por un campo de hierba agostada, donde la luz se refleja clara y cruel en charcos color de sangre.

Detrás de ellos el horizonte rojea y se inflama. Es la hoguera de un inmenso incendio.

Bajo sus pies el suelo calcinado se agrieta: se diría que no quiere sufrirlos. (I: 313).

El profesor González Herrán ofrece algunas posibles explicaciones sobre el por qué de la no inclusión de estos cuentos en las colecciones compuestas por la autora, tanto prácticas–"las dificultades de su localización y recuperación, una vez publicados" (xix)–como las relacionadas con la naturaleza de los cuentos mismos: algunos grupos temáticos, como los cuentos para niños, no incluían suficientes ejemplos como para formar un tomo entero, y no se combinaban bien con textos de otros temas. Pero ofrece también una observación muy atinada sobre la gran variedad de periódicos y revistas en los que aparecían los cuentos de la autora: además de los con que ella colaboraba voluntariamente, hubo los que simplemente se sirvieron de "saquear impunemente las publicaciones de la corte" (XI, xxi), con lo cual la esmerada catalogación de todos los cuentos resulta dificilísima.

La recopilación de los cuentos dispersos ha requerido incontables horas de trabajo de archivo, y también la dirección de un especialista con profundos conocimientos de la obra pardobazaniana. Tanto los estudiosos de Pardo Bazán como los lectores no especialistas hemos de agradecer a José Manuel González Herrán y a Ediciones Castro por estos dos tomos de todos los cuentos que antes estaban "dispersos" y que ahora están reunidos.

Joyce Tolliver
Universidad de Illinois
en Urbana-Champaign, EEUU

José María Paz Gago. *La revolución espectacular. El teatro de Valle-Inclán en la escena mundial*. Madrid. Castalia. 318 páginas.

No defrauda la lectura de este libro de José María Paz Gago, que tanto promete desde su título. A pesar de algunas contribuciones recientes, como las firmadas por Jesús Rubio Jiménez o Margarita Santos Zas, esta útima desde la Cátedra Valle-Inclán de la Universidade de Santiago de Compostela, los estudios valleinclanianos siguen aún necesitados de aproximaciones comparatistas y, como en este caso, básicamente escenocéntricas. Y digo básicamente porque, incluso tratándose de un análisis de las puestas en escena de tres de las obras más representativas de Valle-Inclán (las "mayores", dice Paz Gago: *Divinas palabras*, *Comedias bárbaras* y *Luces de bohemia*, un corpus en sí mismo problemático, como veremos), este volumen plantea en el fondo un asunto epistemológico de difícil dilucidación. La tesis del autor es que las piezas dramáticas del escritor gallego incluyen en su seno toda una propuesta dramatúrgica, de gran fuerza y alcance, cuyo carácter visual y plasticidad se situarían a la altura de las mejores teorizaciones escénicas del siglo XX: Paz Gago habla aquí de la "espectacularidad inherente" (p. 24) de los textos valleinclanianos, asentada en "la visualidad plástica, la estructura dinámica en cuadros rápidos y variables –el teatro de los escenarios– y la interpretación naturalista, de tono expresionista con procedimientos de distanciamiento y deformación" (p. 20), que colocan a Valle en el primer plano de las teorías teatrales del siglo XX, a la extraordinaria altura de un Edward Gordon Craig, un Antonin Artaud o un Bertolt Brecht. A ello se refiere Paz Gago cuando habla precisamente de una "revolución espectacular" suscitada por la obra dramatica de Valle-Inclán, frustrada sin duda en su tiempo, luego convertida en un reto para aquellos directores implicados en la modernización de los escenarios españoles.

De entrada, tal punto de partida parece razonable, pero, a poco que lo pensemos con la calma necesaria, se topa de bruces con la autonomía del hecho teatral. Es decir, en esas condiciones, ¿qué papel le queda al director de escena? ¿El de ser mero transmisor de esa presunta teatralidad inmanente de los textos de Valle-Inclán, esto es, el de representarlos "como pide Valle" (p. 248)? Creo que Paz Gago juega extraordinariamente bien con la naturaleza de la relación teatral en el primer capítulo, donde se perfila la escritura asombrosa de Valle-Inclán en términos de una virtualidad escénica que proviene de una dramaturgia imposible para la época en que fue creada. Pero cuando se da el salto hacia el examen de las puestas en escena concretas, que ocupan los restantes cuatro (el primero de ellos sobre los estrenos en vida del dramaturgo, los otros tres sobre las obras citadas), el problema sigue estando ahí, como un Everest tragando a sus exploradores, pues, pese a las muchas afirmaciones de los distintos responsables, en el sentido de una fidelidad absoluta al texto original (incluso en el caso de mutilaciones evidentes), nos adentramos en el terreno del fenómeno escénico, tra(ns)ducido y transmedializado: el dramaturgo y su estética han sido desplazados por la visión del director de escena, por su lectura e interpretación del texto literario, transformado ya al ámbito de lo "visionario", como diría Ortega y Gasset.

Con todo, Paz Gago intenta siempre moverse en terreno seguro. Quizás la principal aportación de este libro sea el análisis de cada espectáculo desde el conteo minucioso de las críticas teatrales periodísticas (no siempre, todo hay que decirlo, bien referenciadas; se echa de menos, por otra parte, una bibliografía final): el autor las registra con intensidad y acierto, y el resultado es de gran valor, un instrumento desde ahora imprescindible para aquilatar la recepción de Valle-Inclán no sólo en Espa-

ña sino "en la escena mundial", tal y como anuncia el subtítulo del libro. De gran altura es el capítulo dedicado a *Divinas palabras*, que repasa el devenir escénico de esta pieza magistral desde su estreno en 1933 hasta la representación dirigida en 2006 para el Centro Dramático Nacional por Gerardo Vera, pasando por las versiones operísticas de Antón García Abril (1997) o por las aportaciones singulares y espléndidas de José Tamayo (1961), Víctor García (1976), José Carlos Plaza (1987) y Ricardo Iniesta (1998), o, fuera de nuestras fronteras, por las arriesgadas propuestas de Roger Blin (1963), Jorge Lavelli (1964) o el mismísimo Ingmar Bergman (1950). El capítulo III, consagrado a las *Comedias bárbaras*, es asimismo brillante, sobre todo en las páginas que se acercan a los estrenos de David Farr (1995), Calixto Bieito (2000), Bigas Luna (2003) o Ángel Facio (2005). El siguiente epígrafe se centra en *Luces de bohemia* y su interés, si no disminuye, es atenuado por tratarse de un asunto más trabajado por la crítica valleinclaniana, que ya se ha ocupado profusamente de los espectáculos de José Tamayo (1970), Lluís Pasqual (1984) o Helena Pimenta (2002).

Sólo podemos lamentar (¿derechos de autor?) la ausencia de material fotográfico (imágenes de puestas en escena, de cuadernos de director, de programas de mano, de figurines…) con las que aliviar el tono descriptivo o enumerativo de algunas páginas, por no mencionar su valor intrínseco como documento. Hablábamos más arriba del corpus utilizado, que no se sustenta tanto en la unidad valleinclaniana de una propuesta dramática o teatral, como podría ser el caso de la estética plenamente esperpéntica de un *Martes de carnaval*, sino en la riqueza de las consiguientes puestas en escena de los textos seleccionados. El libro de Paz Gago demuestra, por ejemplo, cómo el esperpento se convierte en aceite que penetra por los poros de toda la trayectoria de Valle-Inclán, especialmente para sus recreadores, pero no sólo eso: la mayor parte de los directores españoles, por lo menos cuando se manifiestan en la esfera pública, mantiene una postura de respeto aparentemente sacrosanto a los textos, y acepta por lo tanto un rol más de simple mediador que de autor, aunque también en este sentido se percibe una mayor libertad conforme nos acercamos a las contribuciones de Bieito o Bigas Luna. Sin duda, los directores extranjeros (en una nómina realmente impresionante, imposible de agotar en esta reseña) se mueven en parámetros menos *filologizadores*, por así decirlo, abriendo un abanico que se extiende desde lo más universalizante hasta el exotismo galaico-peninsular. En definitiva, debemos felicitarnos por la aparición de este volumen tanto por la originalidad de sus análisis como por la validez de los resultados obtenidos. Hagamos finalmente nuestras las palabras con las que se cierra el volumen, una auténtica llamada al optimismo: "ha llegado -¡por fin!- la hora del teatro de Valle-Inclán" (p. 318). Que así sea, y que venga acompañada de estudios de tanto interés como el presente.

Anxo Abuin González
Universidad de Santiago de Compostela

Ermitas Penas. *La tercera serie de los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós. Quijotismo y Romanticismo*. Vigo. Editorial Academia del Hispanismo. 2013.

Pese a su incuestionable importancia, la *Tercera Serie* de los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós ha tenido muy pocos estudios específicos. Podemos citar el artículo de Yolanda Arencibia (1998) en la *Historia de la Literatura Española* coordinada por Leonardo Romero Tobar, así como los prólogos de algunas de las ediciones

de esa serie: los de Dolores Troncoso y Enrique Rubio Cremades a la de Yolanda Arencibia (2010) y el de Salvador García Castañeda a la de Dolores Troncoso (2012). En un segundo plano podemos hablar de un artículo del recientemente fallecido Brian J. Dendle (1980; reeditado en 1992). Estudios, todos ellos, que figuran en la imprescindible bibliografía que corona el libro de Penas.

Esta escasez de estudios, dentro del intricado y extenso bosque que es la bibliografía de estudios galdosianos es la mejor prueba de la considerable dificultad a la que tiene que enfrentarse quien se aproxime a esta vasta y monumental obra, dificultad que ha arredrado a muchos investigadores y estudiosos. Ermitas Penas, investigadora principal en el proyecto *Edición y estudios críticos de la obra literaria de Benito Pérez Galdós*, componente del *Grupo de estudios galdosianos (GREGAL)*, y responsable de la edición de los *Episodios Nacionales* en la Biblioteca Castro, partía sin duda con el bagaje necesario de conocimientos y experiencia para dar fin con éxito a esta procelosa travesía.

Penas divide su trabajo en una introducción general sobre la serie y diez estudios específicos, sobre cada una de las novelas que forman el conjunto. La autora, desde el principio de su estudio, considera que nos encontramos, no ante un grupo de novelas más o menos relacionadas, sino ante una serie concebida como conjunto y, por lo tanto, ante un proyecto autoral único: "un hecho incuestionable: cuando Don Benito comienza a escribir el primer episodio de su nueva serie […] debía tenerla suficientemente configurada en su mente" (15). Como prueba de ello indica Penas que los títulos de las novelas ya aparecen en su totalidad mencionados en el prólogo de *Zumalacárregui*, así como la gran rapidez con que Pérez Galdós escribió la serie -un año los cinco primeros episodios, un años y dos meses los otros cinco (15)-. Proyecto autoral que, nos dice Penas, está bien documentado históricamente, "Galdós afronta esta tercera serie bien arropado por un amplio abanico de fuentes" (16), aunque "la voz narradora continuará en esta tercera serie dando relevancia de veracidad a la «historia anónima» e «interna»" (19). Y es que, nos dice la autora del estudio, Galdós, "por boca del narrador emite su persistente convicción sobre la historia como síntesis de distintos aspectos relativos a ambas esferas, sabida e ignorada" (20), concepto que como Penas ya había señalado en un estudio anterior (2011) está vinculado a la concepción histórica krausista. Galdós, sigue diciendo Penas, "no relata solo sucesos históricos, sino que reflexiona sobre ellos" (25), aunque su reflexión es pesimista; más pesimista aún que cuando escribió las dos primera series (25). No es raro, por lo tanto, que, aunque el narrador busca siempre la objetividad aparezcan retratos negativos de personajes como Narváez, Serrano o González Bravo (26), que se desconfíe del parlamentarismo de la época novelada (27) o que se retrate a la España inmediatamente anterior a la caída de Espartero como "un país enfermo, sometido a un lamentable desasosiego" (26). En cuanto al mundo social que aparece en los diez episodios se produce la consolidación del triunfo social de la clase media, encarnada en la burguesía (23). Y aunque "Don Benito, [en el momento de escribir esta serie] ya se había desengañado de la clase media en la qe creía fervientemente cuando escribió la segunda serie" (20) todavía "no creía en el pueblo como ese cuarto estado, agente transformador de la sociedad" (23). No es casual, opina Penas que "el héroe de la tercera serie, cuya personalidad ha sido construida con tanto esmero, en su final deba exilarse" (28).

En el apartado de la construcción literaria de estas diez novelas Penas encuentra como un elemento fundamental la presencia de un narrador en tercera persona que en esta ocasión no cede a ningún personaje su función (lo que sí había hecho en la dos series anteriores): "una omnisciencia autorial que no solo le posibilita conocerlo todo

desde su ubicuidad, sino que despliega roles, además de narrativos y metanarrativos, descriptivos e ideológicos, mediante los múltiples comentarios y apreciaciones del autor implícito (30). Otro importante elemento de la construcción narrativa es el epistolar. Las cartas incluidas en varias novelas son "historias hipodiegéticas completivas" (31) que crean un efecto perspectivístico en la narración. Otra novedad en esta serie es que "el estilo indirecto libre como expresión de los pensamientos, la vida interior de los personajes hace su aparición" (32).

En la ordenación temporal de estos *Episodios* ve Penas otro elemento importante para hablar de la concepción unitaria de la serie. La acción se prolonga a lo largo de doce años, pero las novelas no tienen siempre una estricta continuación cronológica. "Parte de la acción desarrollada en una novela […] se produce al mismo tiempo que la presentada en otra, sucedida en un lugar diferente" (33). Este simultaneísmo subraya, según la autora, la unidad y coherencia interna de esta tercera serie (33). Pero no es éste el único factor de unidad que Penas encuentra en la serie. También menciona "la existencia de personajes secundarios itinerantes que transitan por [los episodios]" (35) o el avance en el tratamiento psicológico de los personajes frente a las series anteriores. Ve además Penas en la *Tercera Serie* una relación con las novelas espirituales del autor pues como en ellas aparecen "frecuentes sueños, pesadillas y visiones […] (que) enriquecen la textura íntima de los entes de ficción" (35-36).

Los otros dos elementos sobre los que Penas cifra la esencial unidad de las diez novelas que forman esta tercera serie son, precisamente, los que dan título a su obra: el Romanticismo y el Quijotismo. "El sustrato romántico actúa en la configuración tanto de distintos niveles interpretativos como en distintos aspectos del discurso, lo que enriquece la lectura de esta tercera serie" (38). La presencia del Romanticismo, nos dice Penas, es perceptible en el ambiente literario e histórico que se retrata (36-37), en la dimensión psicológica de los personajes, pues el Romanticismo se encarna en algunos de ellos "como pensamiento y conducta" y "les crea una segunda naturaleza" (37), en el héroe "que acumula en su propia existencia varios tópicos de la novela y el drama románticos: es huérfano, de origen desconocido, reúne prendas envidiables en su persona, le rodea un halo de misterio y alguien lo protege" (37) y en la construcción narrativa, pues los *Episodios* de esta *Tercera Serie* "están cortados por el patrón de la novela y el drama histórico y la novela de folletín" (38). Y de este Romanticismo se pasa al Quijotismo pues la confrontación realismo /idealismo presente a lo largo de toda la serie tiene su representación en una serie de personajes al que ese idealismo "Fago, Castro-Amezága, Nelet, Urdaneta, Montes de Oca o el mismo Calpena e Hillo en algún momento les proporciona la posibilidad de ser otros" (38).

Apunta la autora que, no obstante esta presencia del Romanticismo y el Quijotismo, el héroe evoluciona desde "un asumido liberalismo hacia su madurez como ser humano, asentada en valores antirrománticos y de equilibrio krausista" (37), lo que en última instancia es la mejor muestra del concepto que tenía Galdós del Romanticismo como forma de pensamiento, de conducta y de valor para la construcción nacional.

El examen detenido que hemos realizado del rico contenido conceptual del capítulo primero del estudio, nos obliga a aligerar el paso en los diez siguientes en los que se lleva a cabo un detenido estudio de cada una de las novelas. Penas lleva de la mano al entretenido lector por la enrevesada historia que cuentan estos episodios, cuajada de acciones paralelas, tramas secundarias, personajes que desaparecen y reaparecen, acciones interrumpidas y recomenzadas y todos los ardides y recursos que Galdós utiliza para aumentar el interés de sus novelas y que la autora del estudio va desmenuzando

oportunamente. A lo largo de estos estudios Penas señala, con precisión y detenimiento, la aparición de varios de los elementos que en la introducción ha señalado como constituyentes de la unidad de la serie: la presencia de sueños y visiones en diferentes personajes, las reapariciones de personajes secundarios en distintas novelas, las múltiples manifestaciones del Romanticismo literario, cultural y vital en el que están inmerso los personajes, así como la acción antirromántica de otros que representan el buen sentido, las apariciones de personajes infectados de ese Quijotismo que es otro de los elementos aglutinantes de la serie. Se presta también especial atención a la actividad del narrador, a sus intervenciones, sus cambios de voz y sus comentarios, pues este narrador se configura, como se había dicho en la introducción al estudio y se confirma en los capítulos dedicados a cada una de las novelas, como fundamental en las construcción literaria de la serie concebida como unidad. La presencia de las cartas, su función y su utilidad estructural y narrativa es estudiada oportunamente, estableciendo la importancia, nada desdeñable, de este recurso narrativo en varias de las novelas. Asimismo se analiza la estructura cronológica del relato y las simultaneidades temporales existentes en varias de las novelas, otro de los elementos sobre los que en la introducción se había llamada la atención como constituyente de la unidad novelística de los diez episodios.

No puede el lector de este estudio por menos de sorprenderse ante la riqueza fabuladora y la capacidad de invención del novelista canario. Penas va desgranando, en cada uno de los estudios las tramas, las acciones, los mecanismos narrativos, los escenarios, la cronología de cada uno de los episodios y pone frente a nuestros ojos toda la hirviente vida que Galdós era capaz de hacer aparecer en sus relatos. Sobre cada episodio, además, nos da las principales valoraciones críticas que de él existen, proporcionando un útil "estado de la cuestión" de la crítica literaria galdosiana, sin dejar por ello de ofrecernos su propias valoraciones críticas.

Por razones de espacio no puede esta reseña detenerse con detenimiento en cada uno de los capítulos. En *Zumalacárregui*, novela prólogo (36) de esta serie, el estudio se centra en su protagonista quijotesco, de mente trastornada (48), José Fago, entregado a unos "viajes iniciáticos de búsqueda de su auténtica personalidad en cumplimiento de determinadas órdenes, pero también de diferentes quimeras" (43). Viajes que le conducen de un punto a otro a lo largo de la novela, para llegar al fracaso, "pues a través de su periplo vital no ha conseguido encontrarse a sí mismo" (56). Este personaje, reflejo enloquecido del general carlista que da nombre a la novela, es el eje de la misma, "dual antihéroe de carácter sublime a la par que ridículo, desconcierta al lector"(58). Destaca Penas la capacidad que Galdós tuvo de transmitir al primero de los Episodios de la *Tercera Serie* "una atmósfera medieval de primitivismo, piedad, barbarie e ingenuidad" (59) que preludia las *Comedias Bárbaras* de Valle Inclán. *Mendizábal*, segundo de los episodios, presenta al protagonista de la serie, Fernando Calpena, de romántico origen (61) y que en la novela queda infectado del virus del romanticismo: "su personal rebelión romántica, desde el egocentrismo, es ya un hecho: libre para juzgar y actuar no admite lecciones ni se someterá a nadie" (68). A lo largo de los siguientes episodios, Calpena se tendrá que curar de ese virus mientras otros personajes (Nelet, Montes de Oca) son incapaces de escapar de la tragedia a la que arrastra esa concepción de la vida. *De Oñate a La Granja* con "dos partes bien diferenciadas por su extensión, contenido y discurso: la primera […] cuya trama se desarrolla en Madrid, y la segunda […] en el escenario de la guerra carlista (73). Entiende Penas que esta novela "no ha merecido atención especial de la crítica y sin embargo es más enjundiosa de lo que a primera vista puede parecer" (103). La autora examina la persistencia en las críticas a la mentalidad

romántica en la época que da lugar a episodios como el duelo a pistola entre el jefe de la oposición (Istúriz) y el del gobierno (Mendizábal); "los comentarios autoriales del narrador no dejan duda sobre este hecho lamentable, asimilado también a la nueva mentalidad" (81); sobre el hipotexto cervantino en que se apoya (104) y sobre su final truncado (103). En *Luchana*, nos dice la autora, Galdós "tuvo que esforzarse en poner en práctica un conjunto de procedimientos en relación con distintos aspectos narrativos" (107) para conseguir uno de los episodios más concentrados y armónicos de la serie (en palabras de Ricardo Gullón). De *La campaña del Maestrazgo*, Penas recuerda que fue una de las obras preferidas de su autor y la autora del estudio encomia su "composición y prosa impecables" (126), y encuentra un particular interés en la crítica al romanticismo que se manifiesta en la trágica historia del asesino, arrepentido, enamorado y delirante Nelet. *La estafeta romántica* está contada exclusivamente por el método epistolar. Nos habla Penas de la deuda de Galdós con Cadalso, pues el autor implícito, al modo del autor de las *Marruecas*, hace una selección previa de las cartas que van a aparecer en el relato, hecho conocido del lector. Otro elemento de esta novela es que no existe "una perspectiva correctora que de la clave al lector para […] interpretar cabalmente el verdadero significado de los datos que contienen las [cartas]" (127). La continuidad de la serie es muy perceptible en el episodio siguiente, *Vergara*, pues "no solo el argumento de [*La estafeta romántica*] se continúa, sino que los diez primeros capítulos siguen, como la novela anterior, el sistema epistolar (135). Opina Penas que en este episodio Galdós "se muestra más habilidoso que nunca […] para componer tramas" (142) y llama la atención sobre el hecho de que "Galdós penetra mucho más en la psicología del general carlista que en la del general cristino. Presenta la inseguridad del primero, su lucha interna, su temor a no recabar ninguna gloria y su miedo a pasar a la historia como traidor" (145). La crítica al romanticismo sigue en el episodio siguiente de la serie, *Montes de Oca*, en que Galdós elige a este personaje secundario de la historia como otra representación más de la enfermedad romántica. El novelista "se distancia de las intenciones nada pragmáticas de este histórico personaje" (158), a quien convierte "en un héroe trágico de estirpe aristotélica, adornado de todas sus virtudes y defectos" (162) pero cuyo quijotismo y romanticismo le llevará a la muerte y al fracaso. Penas destaca en *Los Ayacuchos*, penúltimo episodio de la serie, la construcción de la trama y el hecho de que "el protagonista sea convertido en informante en segunda instancia del narrador para redactar el desenlace novelesco" (172). Por un lado las noticias que "el protagonista suministra a sus amigos y conocidas [le sirven a Galdós] para componer el desenlace novelesco de carácter ficticio (173), mientras que ese mismo protagonista "será garante de la autenticidad de las revueltas barcelonesas y sus sofocación en el otoño de 1842" (173). En *Bodas Reales*, "Don Benito, más que nunca en la serie, vinculó los grandes acontecimientos reales con los menudos y ficticios, de modo que los primeros parecen ejercer influencias en los segundos y provocar paralelismos" (175) y encomia la calidad de este último episodio de la serie, pese a que "muestra algún desajuste temporal y una composición no del todo lograda al ser concebida en función de un cierre sometido a una fecha concreta" (187).

Sea bienvenido este estudio a una obra fundamental de uno de los autores fundamentales de nuestra literatura, que representa la visón crítica más extensa y detallada que se ha hecho hasta el momento presente de la *Tercera serie* de los *Episodios nacionales*.

Borja Rodríguez Gutiérrez
Universidad de Cantabria

Nieves Pujalte Castelló. *Lo valenciano visto por los viajeros de los siglos XVIII y XIX*. Valencia. Institució Alfons el Magnànim – Diputació de València. 2012. 161 páginas.

Nieves Pujalte ofrece al lector en este libro una descripción del paisaje y de la cultura del antiguo Reino de Valencia visto a través de los escritos y relatos de los distintos viajeros que recorrieron aquellas provincias entre 1759 y 1895. La autora propone una representación literaria de lo valenciano que, además de situarse en línea con las prácticas científicas y didáctico-pedagógicas de la Ilustración inglesa y francesa, aporta nuevos elementos a dichas tradiciones.

Un punto esencial para entender la relación entre el cientificismo ilustrado, el enciclopedismo francés y la representación de lo valenciano que hace la autora es la original asociación entre los viajes como instrumento de placer, aprendizaje y crítica social a la cultura europea que se desarrolla a lo largo de los siglos XVIII y XIX. En efecto, un aspecto característico de la literatura de viajes en tierras valencianas es, en palabras de Pujalte, "este estrecho vínculo entre la literatura y la realidad [que] hace necesario un estudio de las circunstancias y de las experiencias del escritor que influyeron sobre la creación de los textos literarios, pues la descripción de los paisajes varía según el interés principal del autor y el tipo de lector al que estos relatos iban destinados." (40).

Sin dejar de valorar la belleza idealizada del mundo rural, Pujalte considera que los relatos de distintos viajeros en territorio valenciano a lo largo de dos siglos sugieren, implícitamente, una crítica social vinculada con el desarrollo urbano e industrial de la cultura norte y centro europea. En rigor, ya durante el siglo XVIII se había producido una separación muy radical entre el Reino de Valencia y el resto de Europa, separación que –por lo general– castigaba a la sociedad española por juzgarla "culpable" de un presunto retraso económico y socio-político. Sin embargo, no hay que olvidar que la mayoría de viajeros que transitaban por la provincia valenciana pertenecían a la nobleza o a la alta burguesía inglesa, francesa y alemana, es decir que tenían suficientes recursos económicos como para viajar y sustentarse durante largas estancias en territorios extranjeros (Pujalte, 53).

Por ello, la imparcialidad en los juicios resultaba difícil, sobre todo considerando la procedencia de esos escritores y viajeros de países política y económicamente más liberales que España. Muchos de ellos, incluyendo en el listado personajes ilustres como Voltaire y Lady Holland, criticaron muy duramente el retraso económico y cultural de la sociedad española, cosa que no ha de sorprendernos si consideramos que la circulación de muchos libros –incluyendo los de Voltaire y la Enciclopedia francesa– estaban prohibidos en una España que aún se regía por leyes medievales como la Mesta, lo que impedía el desarrollo económico e industrial de muchas zonas donde el clero y la nobleza mantenían a los campesinos en un estado de sumisión y de constante explotación. (Pujalte, 54-56).

No obstante, el lento desarrollo urbano e industrial de España, frente a países como Francia e Inglaterra, podría plantearse también como un rechazo de su otra cara distópica: la profunda decadencia humana y social reflejada en la vida de los grandes centros urbanos. En cambio, el lento desarrollo de las líneas de ferrocarril en Valencia y Alicante a lo largo del siglo XIX –la línea de Madrid-Alicante fue terminada sólo en 1858– obligó a muchos viajeros, entre ellos al italiano Edmondo De Amicis y al danés Hans Christian Andersen, a viajar por estas regiones del sur de España con no pocas dificultades. Estos obstáculos contribuyeron a forjar la imagen novelesca y

fuertemente estereotipada de muchos de estos lugares meridionales, imagen que además se sumó al gusto romántico por la ruina arquitectónica, la musa nostálgica de innumerables relatos góticos ambientados en la capital valenciana (Pujalte, 87).

Sin embargo, estos relatos costumbristas han plasmado importantes cuadros sociales, a saber, descripciones muy precisas y ricas en detalles de distintas actividades laborales que, vinculadas con el propósito originario del cientificismo pedagógico de los Ilustrados, han ampliado el conocimiento global sobre la cultura y la sociedad españolas. El énfasis ha sido puesto en aquellos lugares del campo –en aquel mundo rural ya muy apreciado por Rousseau en su *Émile*– donde la vida trascurría lenta y en armonía con la naturaleza, en antítesis a la vida acelerada y a la decadencia humana y social que eran consecuencia del excesivo crecimiento en los grandes centros urbanos del norte y del centro de Europa.

Los grabados incluidos en el libro de Pujalte contribuyen a darnos un cuadro más completo del aporte de estas descripciones costumbristas. Desde luego el exotismo romántico ha influido en las representaciones de las *"wingless angels"* de Severn T. Wallis, cuyas damas burguesas, de cara rosada, se contraponen a las obreras de la fábrica de piel morena y rasgos irrefutablemente orientales de Alexander D. Hoskins (Pujalte, 139). No obstante, no hay que olvidar que estas representaciones costumbristas no dejan de tener un valor estético e ideológico fuertemente relacionado con la crítica social de su época que, a través de la idealización del mundo rural y la exaltación de su belleza y armonía, se proponía criticar la creciente deshumanización y degeneración urbana ligada al crecimiento de la burguesía industrial europea. En este contexto, el campo y las zonas más marginales de las provincias valenciana y alicantina adquieren una importancia que va mucho más allá del marco bucólico y paisajístico introducido por los costumbristas. En efecto, el campo marca uno de los principales elementos diferenciadores entre el hombre "civilizado" y el "salvaje". La novedad estriba en que este último –si lo miramos retrospectivamente– no se asemeja ya al tosco e ignorante poblador de las zonas rurales del sur de la Península Ibérica sino más bien al moderno ocupante de las ciudades, el verdadero enemigo del desarrollo social por su prepotente e irracional desafío del equilibrio natural y de las leyes del crecimiento humano sostenible.

La exaltación del mundo rural valenciano y alicantino se asocia también a los rasgos físicos salvajes, fuertemente estereotipados, de aquellos personajes que han pintado viajeros como Alexander de Hoskins. No obstante, dichos "cuadros humanos" no pueden interpretarse como simples recursos estilísticos y literarios dentro de la visión chauvinista-antiespañola decimonónica que ha contribuido a crear la llamada "España de pandereta". Al contrario, desde el punto de vista de las teorías transculturales, Pujalte reconoce y explora la extraordinaria correlación entre la pasión por lo agreste, el cientificismo Ilustrado y el utópico deseo de igualdad y justicia social. En este aspecto, el sur de Europa podría representar, en la sociedad europea moderna, una alternativa al modelo de desarrollo urbano e industrial del norte y centro: una defensa contra los problemas sociales producidos por el cada vez más rápido crecimiento urbano y económico.

El papel del sur de España, lejos de reducirse a ocupar un espacio marginal dentro de la cultura europea, un "oasis panderetero" que queda al margen de la modernización, podría entonces replantearse como un modelo alternativo y de resistencia que se opone a las secuelas degenerativas del crecimiento económico e industrial. Los innumerables relatos de viajeros por Alicante y Valencia durante los siglos XVIII y XIX

nos ofrecen fuentes de estudio para un nuevo tipo de aprendizaje donde lo humano es puesto *vitruvianamente* al centro. Un rayo de sol irradia una vez más estas exóticas regiones mediterráneas reluciendo aquella pequeña sonrisa que –parafraseando al profesor Salvador García Castañeda– "abre un barranco entre el hombre de levita y el de alpargata" (en Pujalte, 99) y cuyo misterio y encanto queda aún por descubrir.

Este libro aporta una valiosa contribución a los estudios sobre literatura de viaje desde la perspectiva de las actuales teorías transculturales enfocadas en la construcción de distintas identidades regionales y globales y en la interpretación del viaje como una práctica educativa y autocrítica.

Antonio Bentivegna
The Ohio State University

Alberto Romero Ferrer (coord.) *Episodios nacionales. Cádiz.* Edición, Estudios y Guías de Lectura. Cádiz. Biblioteca de las Cortes de Cádiz. 2013.

Coordinado por Alberto Romero Ferrer, el grupo de Estudios del siglo XVIII de la Universidad de Cádiz con alguna colaboración más, publica una serie de trabajos en torno al episodio galdosiano *Cádiz*, cuyo texto recoge en la edición de Pilar Esterán.

Inicia el libro el propio Romero Ferrer con el título "Historia constitucional y novela moderna en Galdós" (pp. 21-24), donde expone la utilización de Galdós de "la novela histórica como instrumento político". En ese sentido, el episodio Cádiz hace hincapié en los orígenes del parlamentarismo español para explicar a sus lectores de 1874 como "debería organizarse el nuevo sistema surgido de la Revolución del 68, de la misma manera que las cortes gaditanas habían surgido de la Revolución de 1808". Aunque, según Romero, se muestre la vida pública de 1812 "liderada por la élite", "la idea de unas España integradora se impone a lo largo de todo el episodio". El proceso del "nacimiento de la ciudadanía en España" en el Cádiz constitucional lo entiende Galdós como "una de las piezas angulares y claves de la nueva historia de España que pretende contarnos". Reflejando el "novedoso lenguaje de la política" desde diferentes perspectivas sociales se pretende "incentivar la concienciación ciudadana en torno al proceso constitucional". Aunque en la novela "se impone la narración de la aventura y la reflexión del literato sobre el discurso ideológico", Galdós no olvida su objetivo de transformar a sus lectores en ciudadanos.

El trabajo de Salvador García Castañeda, "Galdós en la novela histórica" (pp.25-32), revisión a su introducción a la Tercera serie para la Editorial Destino (2007), constituye una excelente síntesis de los rasgos más destacados de los *Episodios nacionales*. Señala su importancia para transformar la novela histórica romántica en novela histórica entendida como explicación del presente y analiza los problemas del país que Galdós refleja en cada una de las series, en función de la época historiada y, sobre todo del momento de la escritura. Porque, tras la Revolución del 68, don Benito pretende "convencer a sus contemporáneos de que para entender la política del presente habría que relacionarla con la del pasado". Por otro lado, cree García Castañeda que los *Episodios* son "excelentes obras de creación literaria en las que desde una perspectiva liberal y progresista el autor revela su desencanto ante el fracaso de la Gloriosa" debido a "la falta de líderes enérgicos y efectivos, a la intromisión e influencia del clero en la política nacional, y al conformismo de la burguesía".

En el tercer estudio introductorio, "*Cádiz*, de Benito Pérez Galdós" (pp.33-42), Leonardo Romero Tobar se ocupa de varios aspectos de la novela: la fusión de historia y ficción lograda por el autor gracias a "la reconstrucción del ambiente social que envuelve los hechos históricos", la referencia a periódicos, y panfletos de la época que personajes reales comentan en casas de personajes ficticios, el uso de términos en boga entonces. Dedica un apartado al entramado de folletín que la novela presenta y otro a los numerosos ecos literarios que ofrece su texto. Concluye afirmando que además de la "función conmemorativa e ideológica en la construcción de la moderna idea de la nación española", Cádiz "entrelaza elementos de la narrativa de consumo popular y las intuiciones artísticas de la literatura culta".

En "Galdós 1910" de Enrique Rubio Cremades (pp. 43-49) se analiza el año en que se conmemora el primer centenario de la Constitución de Cádiz, 1910, en la vida de don Benito, cuya actividad política es en ese "periodo harto conflictivo en la vida española" muy intensa. Comienza comentando el estreno y las críticas a la combativa *Casandra* estrenada en el Teatro Español en febrero, para continuar relatando la participación de Galdós en una manifestación anticlerical: "nunca, con anterioridad, se había visto en Madrid una manifestación de estas dimensiones", y su éxito en las elecciones por el partido republicano.

El trabajo de Carlos Reyero, "La Constitución de 1812 y el imaginario plástico de la novela *Cádiz* en la generación de Galdós" (pp. 51-58) pasa revista a una serie de pinturas dibujos y estampas del Cádiz constitucional que probablemente sirvieron a Galdós como referente al describir los diversos lugares que fueron escenario del proceso constitucional, así como para las modas utilizadas por sus personajes, y la caracterización tanto de personajes históricos del momento como de tipos populares.

A continuación, en "La opción de la novela galdosiana ante la historia" (pp. 59-64) Alberto González Troyano entiende la novela histórica galdosiana como respuesta "las expectativas de unos lectores que habían tomado definitivamente conciencia de su inserción en el medio social […] y del determinante papel que la política pasada y presente ejercía sobre sus vidas". Galdós trata de revelar la influencia del pasado sobre los conflictos contemporáneos. Su "experimento narrativo" restó exclusividad a la historiografía tradicional y mostró como el pasado tenía "capacidad para movilizar el concepto del propio presente". En la novela histórica la voz del historiador se ve "sustituida por un conjunto de voces diversas y opuestas para dar cabida […] a las interpretaciones más enfrentadas".

Alberto Ramos Santana en "*Cádiz*, más allá de Galdós y sus fuentes" (pp. 65-71) reúne una serie de interesantes datos (publicaciones, periódicos, librerías, imprentas…) de la etapa constitucionalista gaditana para mostrar que Cádiz fue "reflejo y paradigma, a la vez, de la ciudad ilustrada y de intensa vida cultural, que en buena medida no aparece reflejada en el *Cádiz* de Benito Pérez Galdós".

En "El Cádiz de Galdós y los falsos reflejos de las Cortes de Cádiz" (pp. 74-86) Fernando Durán López critica la visión despolitizada que Galdós ofrece de la labor de aquellas Cortes y cree que la novela contribuyó de manera notable al desconocimiento de ese primer constitucionalismo español. El estudio pretende "constatar la distorsión transmitida por la mirada de Galdós al reconstruir aquellos acontecimientos". El proyecto liberal se presenta en el episodio "a través de la mirada de quienes no lo comparten o no lo comprenden". Se reduce "la revolución doceañista a un conjunto de anécdotas y tirivialidades" y el autor opta por un "distanciamiento equidistante entre los 'excesos' de liberales y serviles" de modo que la "labor reformista y liberadora de

las Cortes" queda lastrada por el siglo XIX en su conjunto, es decir, el pesimismo del fracaso que se dio a final de siglo, no cuando los constitucionalistas iniciaron, ilusionados la labor de crear un estado moderno.

En el último estudio introductorio, "Espacios, sociabilidad, géneros y opinión pública. Mujer y política en un episodio clave" (pp. 87-94) Marieta Cantos Casenave, observa la repercusión de los debates constitucionales en diversos ambientes gaditanos y de forma especial en las mujeres de la novela, para concluir que la falta de educación, "pilar fundamental del proyecto ilustrado" del pueblo en general y de las mujeres en particular, "parece ser en buena medida la causa del fracaso del sueño constitucional".

En las "Guías de lectura" posteriores al texto del episodio, María Román López ("Las Cortes de Cádiz desde la novela", pp.227-230) ilustra con interesantes datos aspectos de las Cortes incompletos en el episodio galdosiano. Francisco Cuevas Cervera ("Historia y novela", pp.261-269) analiza como Galdós consigue integrar la historia constitucional y sus antecedentes en la guerra de la Independencia, en unos personajes y un argumento ficticios. Jesús Martínez Baro ("Literatura, prensa y sociabilidad", pp. 291-324) analiza las tertulias y cafés, la prensa y sus polémicas, las alusiones literarias a Cádiz, para mostrar el atractivo de la ciudad en la novela, más allá de los datos históricos. María Rodríguez Gutiérrez ("La vida cotidiana y popular", pp.325-361) sigue paso a paso en el desarrollo de la novela los elementos de la vida cotidiana elegidos por Galdós para ambientar el episodio.

Cierra el libro una muy útil "Cronología histórica" (pp.363-375) de Beatriz Sánchez Hita que recorre en los treinta y cinco capítulos del episodio el tiempo interno del relato y el tiempo externo e histórico supuestamente coetáneo a la acción novelesca.

DOLORES TRONCOSO
UNVERSIDADE DE VIGO

Alberto Romero Ferrer. *Escribir 1812. Memoria histórica y literatura. De Jovellanos a Pérez Reverte*. Sevilla. Fundación José Manuel Lara. 2012. 366 páginas.

Debemos al profesor Alberto Romero Ferrer, autor de tantos trabajos sobre las letras y la historia del siglo XIX, este innovador estudio en el que examina el impacto de la Guerra de la Independencia, de las Cortes de Cádiz y de la Constitución de 1812 sobre la literatura, así como sus diversas interpretaciones y su trayectoria desde entonces hasta nuestros días.

Hay acontecimientos que han definido un antes y un después en la historia de los pueblos y a consecuencia de su impacto sobre la colectividad se han transformado en símbolos atemporales con un significado excepcional que contribuye a confirmar la identidad propia de cada pueblo, como fueron la Revolución francesa, la rusa o la guerra de Secesión norteamericana. Uno de estos acontecimientos extraordinarios fue la Constitución de 1812 nacida durante la transición de la Ilustración al Romanticismo, que fue el origen, modelo y mito del constitucionalismo español.

Teniendo en cuenta los términos 'memoria histórica', que se adentra en el pasado desde la experiencia del presente, y 'memoria colectiva' que refleja ese mismo pasado pero desde la mitificación de lo vivido o imaginado el autor analiza el papel fundamental de la Constitución gaditana de 1812, la primera que tuvo España, como símbolo de la oposición al Antiguo régimen y a las viejas formas de poder y su impac-

to sobre la literatura. El libro está dividido en dos partes; la primera, dedicada a "La invención de 1812 en la cultura literaria española" (capítulos 1 y 2) estudia cómo la literatura comienza su peculiar elaboración de la comunidad imaginada en torno a la nación liberal y sus reacciones absolutistas y religiosas, y la segunda, sobre "Las Cortes de Cádiz en el canon de la cultura nacional: Luces y sombras" (capítulos 3 y 4) examina dichos discursos desde mediados del XIX hasta la actualidad.

Como observa Romero Ferrer, las Constituciones españolas, desde el Estatuto de Bayona de 1808 hasta la Constitución republicana de 1931 representan buena parte de las claves de la laberíntica política española, en la que el liberalismo más radical se ha enfrentado siempre con el tradicionalismo contrarrevolucionario. La Constitución del 12 excluía a los sectores tradicionalistas de la sociedad española y por ello sería el emblema de la España moderna de Espronceda, de Galdós, y de Machado frente a la de quienes como los Bohl de Faber, Menéndez Pelayo o José María Pemán no quisieron formar parte de aquella tradición liberal.

Con el decreto de Libertad de Imprenta del 10 de Noviembre de 1810 el texto se convierte en guía de la opinión pública, y el escritor participará activamente en el debate sobre el concepto mismo de nación según diferentes posturas ideológicas. Aunque este nuevo escritor se dirige al mayor número de lectores a través de la prensa periódica, libelos y hojas volanderas el acceso a la lectura sigue vedado al pueblo "que no lee o que no sabe leer" y como solución se señala el teatro como púlpito político por su carácter directo y visual que llega a mucho mayor número de espectadores que de lectores.

Además del texto de la Constitución y de las crónicas de las Cortes de aquel periodo contamos con las reflexiones doctrinales y los discursos de quienes intervinieron en la política de entonces, que son de calidad muy desigual y de diferentes tendencias políticas. Resultado de la libertad de imprenta fue el *Diccionario critico-burlesco* de Bartolomé José Gallardo, "posiblemente el texto literario más significativo y brillante que genera el proceso revolucionario gaditano"(51), que vio la luz en Cádiz en 1811, alcanzó cinco ediciones entre 1811 y 1812, y otras tantas entre 1819 y 1822.

Casos aparte fueron el de José María Blanco White y el de José Marchena. Como es sabido, Blanco fue un eterno disidente, partidario de la independencia de las colonias americanas y en sus "Reflexiones generales sobre la Revolución española" publicadas en *El Español* (1810) proclamó la necesidad de una revolución que acabase con el mal gobierno y la intolerancia religiosa. A Blanco se debe el concepto de "las dos Españas", la del fanatismo y la de la luz, de tanta actualidad en la literatura y pensamiento españoles de los siglos XIX y XX. Y el afrancesado Marchena defendió en sus escritos la causa josefina frente a las Cortes de Cádiz pues pensaba que la sociedad española continuaba esclavizada por el poder despótico y el fanatismo religioso. Afrancesados, liberales y serviles, defensores y enemigos de las Cortes y de la Constitución del 12, llevados de fervor patriótico hallaron en la literatura el arma con la que se enfrentaron en su esfuerzo por crear una historia nacional.

En la épica y en la lírica, además de Quintana, Arriaza, y Juan Nicasio Gallego hubo numerosos poetas cuyas obras en alabanza de la Constitución, muchas de ellas del Trienio Liberal, circularon por toda la península formando parte de los cancioneros de la guerra de la Independencia a partir de 1811 aunque, como era de esperar, las escritas tras la represión absolutista de 1814 la atacaron violentamente. También escribieron en su defensa los liberales en el exilio de Londres y Paris, quienes con el tiempo fueron disminuyendo el tono revolucionario de su lenguaje político para adap-

tarse a los nuevos tiempos. Durante la guerra de la Independencia no hubo teatro en España excepto en la zona ocupada por los franceses, que pretendían dar con las representaciones teatrales una sensación de normalidad e hicieron de ellas una fuente de propaganda política. También hubo teatro en Cádiz, donde estuvo comprometido en la lucha política con obras a favor de la Constitución, principalmente durante el Trienio, y en contra a partir de 1814. Lo mismo ocurre en el campo de la novela, con obras en defensa de las ideas liberales, entre las que destacan las escritas por los exiliados en Londres (122 ss.), y las de los absolutistas. Los inicios del género memorialístico en España estuvieron estrechamente relacionados con las Cortes de Cádiz pues aquellos escritos de carácter autobiográfico fueron obra de los actores y testigos de aquel proceso, que pretendían relatar sus experiencias, dar testimonio de la verdad y justificarse ante sus lectores.

Pero aunque liberales y conservadores cantaron los hechos gloriosos de nuestra historia era necesario un enfoque que abarcase todas las perspectivas; y esto es lo que hizo Galdós en sus novelas de carácter histórico y en los *Episodios Nacionales*, que con las obras de Goya, llegaron a ser el relato oficial de estos acontecimientos en la historia contemporánea española. Galdós les daría mayor divulgación popular con una interpretación basada en la ficción: "Se podría decir que Galdós, al igual que otros muchos escritores de su generación, continuaba pensando en la posibilidad de incorporar España a la modernidad. Y para ello, nada mejor que incorporar al entretenimiento de la lectura de novelas y folletines, un nuevo tipo de relato que utilizando todos los resortes del folletín y la novela histórica, también incluyera una fuerte dosis de tesis política y adoctrinamiento ciudadano, dos objetivos muy presentes en la concepción misma de la novela según el autor" (167-168)

El Goya de una España costumbrista y festiva presente en sus tapices, había aparecido en la escena con obras como *Pan y toros* de Barbieri (1864), *La maja de Goya* de Villaespesa (1910), *Goyescas* de Granados (1915) y en *Cuando las Cortes de Cádiz* de José María Pemán, en la que éste, dentro de la línea del nacional-catolicismo de Menéndez Pelayo, da una imagen negativa de las Cortes, del liberalismo y del sistema parlamentario, y una visión del pueblo como su víctima. Pero otros dramaturgos como Valle Inclán, Rivas Cherif, Alberti, Francisco Nieva, Buero Vallejo, y José Martín Recuerda hicieron una lectura desmitificadora de aquella España representada ahora por el Goya de las *Pinturas negras*, *Los Caprichos* y *los Desastres de la Guerra*. (229). "Hay que subrayar la pintura de Goya como una de las raíces más importantes del teatro contemporáneo español" (230) pues el autor de *Los caprichos*, que fue protagonista y testigo de los acontecimientos dramatizados y dio una acerba interpretación crítica de ellos, se convirtió en una figura clave. Para Romero Ferrer, esta es una de las obras que más han influido en el imaginario contemporáneo colectivo sobre las Cortes de Cádiz en una mezcla de memoria histórica y de memoria colectiva. *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956) de Rafael Alberti tiene los elementos de carácter autobiográfico de las experiencias y participación del autor en la protección de los cuadros del Museo del Prado durante el cerco de Madrid, y para Buero Vallejo la historia es una forma de hablar sobre los problemas del presente pero no como evasión sino como un modo de dar teatralmente respuestas a los problemas del mundo contemporáneo, y lo mismo ocurre en sus dramas históricos.

En el siglo siguiente continúa esta polarización que va disminuyendo en los últimos años del franquismo en los que aparecieron otras obras que continuaban el rechazo de un pasado histórico pero que incorporaban otro lenguaje dramático más desen-

fadado y grotesco; como ejemplo, en *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca, fiesta española en dos partes* (1969), Martín Recuerda combina la comedia, la tragedia, el drama y el sainete para hacer teatralmente más verosímil su interpretación de la historia. Tras la llegada de la Democracia comienzan a cumplirse en España las expectativas de un teatro amordazado hasta entonces por la censura y en la "Operación rescate" se representaron obras de autores tan emblemáticos como Valle Inclán, García Lorca, Alberti, Buero Vallejo, Francisco Nieva y Fernando Arrabal, que son una crónica de la represión de las libertades en diferentes tiempos cuyo epicentro histórico se situaba en torno a 1812 desde una perspectiva real y moderna.

En la novela de los años 40, 50 y 60 la ficción se ciñe a la guerra contra el francés, el mito de Agustina de Aragón y a Lola la Piconera, temas adoptados por las instituciones culturales franquistas en su esfuerzo por rehacer la historia de aquella España tradicionalista deseada por Menéndez Pelayo. En el último cuarto de siglo ha aparecido multitud de novelas, y entre ellas más de una veintena en torno a la Guerra de la Independencia, en ocasión de su bicentenario. Hay en estas últimas un intento de comprender y dar respuesta a muchas cuestiones pendientes que solo desde los nuevos tiempos de la Transición y la Democracia se podían contestar con imparcialidad y distanciamiento. Entre estas obras de carácter tan heterogéneo y de posturas narrativas muy distantes entre sí, destacan dos novelas de excepción: *Un siglo llama a la puerta* (1962) de Ramón Solís y *El asedio* (2010) de Arturo Pérez Reverte. En *Un siglo llama a la puerta* (1962) la Guerra de la Independencia aparece tan solo como telón de fondo presentando en primer plano el proceso revolucionario gaditano como historia social. "Ramón Solís, a través de su recreación de la memoria histórica se convertía en el portavoz de los cambios políticos y sociales que debían practicarse en la España de los años sesenta" (284). Las novelas más o menos recientes, surgidas en torno al bienio constitucional ofrecen un mundo narrativo en el que el protagonismo recae en la novela per se, en detrimento de una narración histórica demasiado saturada durante el XIX y el XX. Dentro de esta línea está *El asedio* (2010) de Pérez Reverte, que combina el respeto a la tradición (Galdós y Ramón Solís esencialmente) con un mundo narrativo cuya perspectiva difiere bastante de sus precedentes; es un reportaje novelado de la vida diaria independientemente de los grandes acontecimientos bélicos y políticos que habían protagonizado las novelas anteriores; cuyos elementos más originales son la aventura, el suspense policiaco y el misterio de corte folletinesco, y en el que las Cortes sirven tan solo como telón de fondo.

Más de cien referencias bibliográficas citadas en este trabajo evidencian la trascendencia de un conflicto político que va a permanecer abierto hasta los años finales del franquismo, y el continuado interés por el constitucionalismo de 1812, cuya nueva cultura política, inspirada en el latente espíritu de la Revolución francesa, marcaba la crisis del antiguo régimen y el principio de un largo periodo de reflexión. La idea del conflicto dialéctico entre "Las dos Españas" siempre enfrentadas de Blanco White, y tan dramáticamente expresada por *El duelo a garrotazos* de Goya, se materializa en un corpus de textos e imágenes de escritores, intelectuales y artistas que proyectan una imagen de España violenta, contradictoria y ambivalente.

España necesitó casi dos siglos para reconciliarse plenamente con su primer texto constitucional y tan solo mediado el pasado siglo se inició una tímida apertura cultural e intelectual con obras como *Los afrancesados* de Miguel Artola (1953) y *El Cádiz de la Cortes* de Ramón Solís (1963) a las que seguirían otras en la misma línea. En los años finales del franquismo y con la llegada de la Democracia aparecieron otros rela-

tos que tenían una idea más política que ideológica de la reconciliación, y una nueva forma de mirar hacia el pasado. Aportan un nuevo consenso en torno a 1812 que revela una manera muy diferente de enfocar el constitucionalismo gaditano en la literatura, la política y la historia. "Porque la madurez democrática de la sociedad española ha empezado –o al menos eso parece– a reconocer el *simbolo de todos* que debe suponerse de 1812 como uno de los gestos más trascendentales que inaguran la modernidad en España."

Cádiz 1812. Memoria histórica y literatura constituye una valiosa aportación a los estudios del siglo XIX y revela los amplios conocimientos del profesor Romero Ferrer de nuestra literatura y de nuestra historia; complementan este estudio una detallada "Cronología" de los acontecimientos históricos, culturales y literarios del período comprendido entre 1808 y 2011 (303-312), un extenso aparato de notas (313-346), y una excelente bibliografía" (347-364).

Salvador García Castañeda
The Ohio State University

José Carlos Rovira y Eva Valero Juan (eds.). *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*. Madrid. Iberoamericana. 2013. 526 páginas.

Hace diez años comenzaba la andadura, bajo la dirección de Helena Usandizaga, del grupo de investigación que, desde la Universidad Autónoma de Barcelona, indagaba en la persistencia del mito prehispánico en la literatura latinoamericana. Varios libros, *La palabra recuperada* (2006), *Huellas del mito prehispánico* (2011) y *Palimpsestos de la antigua palabra. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana* (2013), entre otras iniciativas y resultados académicos, dan cuenta del fruto de estos estudios que perseguían poner de manifiesto la riqueza representativa y la vigencia simbólica, estructural, expresiva y cognoscitiva de los mitos vernáculos de América desde el nacimiento de las literaturas nacionales hasta la literatura latinoamericana de nuestros días. En 2011 la tarea llevada a cabo por este grupo confluyó con la labor de la Unidad de Investigación «Recuperaciones del mundo prehispánico y colonial en la literatura latinoamericana» que, a partir del año 1999, dirigidos por José Carlos Rovira desde la Universidad de Alicante, ha mantenido nueve proyectos de investigación dedicados al estudio de la formación de la tradición en la literatura hispanoamericana y sus perspectivas identitarias. Una parte del resultado de esta fructífera colaboración fue el monográfico dedicado a José María Arguedas, coordinado por Eva Valero Juan y Francisco José López Alfonso, que constituyó el número 17 de la revista *América Sin Nombre*; otra es este extenso y hermoso libro, *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*, donde el campo de estudio del mito prehispánico se ha abierto, en un amplio crisol de perspectivas, del siglo XVI al XXI, de las crónicas de Indias (estudiadas entre otros por Ligia Rivera Domínguez y Mar Langa Pizarro) al comic (a cargo de José Rovira Collado), de la literatura de evangelización a la lírica del siglo XIX, y de los repertorios del siglo XVIII a la narrativa, la poesía y el teatro contemporáneo.

«Introducción» denominan los editores, José Carlos Rovira y Eva Valero Juan, a lo que en realidad es, además de una presentación del volumen, un riguroso estudio preliminar sobre la presencia y el dinamismo del mito prehispánico en las letras hispanoamericanas. A través de la comparación de un fragmento del *Chilam Balam de Chumayel* con el poema «Los cazadores celestes» de Miguel Ángel Asturias, los lecto-

res podrán conocer la labor de recuperación textual, edición y estudio de la palabra indígena y su visión del mundo realizada por maestros como Miguel León Portilla, así como la reinterpretación y continuidad, adaptada al pensamiento y la sensibilidad de un escritor hispanoamericano contemporáneo.

Este marco de estudio inicial de la presencia de los mitos indígenas en la literatura hispanoamericana, focaliza su punto de vista en las «supervivencias» a través de la práctica de la resistencia de la «cultura de los vencidos» y en las «recuperaciones» de esas visiones del mundo y sus formulaciones que «se intentaron aniquilar» (p. 16) a la par que se conquistaba el continente. El análisis se ofrece como un ejemplo de pervivencia sin querer centrar en su propuesta todas las posibilidades que el mito y la palabra indígena han dado a la literatura hispanoamericana, es más, presentan el volumen como un lugar de consulta en el que «los diferentes periodos y temas abordados dialogan entre sí, creando un panorama en el que la historia, la antropología y la literatura se incardinan necesariamente» (p. 17). Ese diálogo no siempre parte ni aboca a postulados compartidos por las investigaciones antologadas. En el primer apartado, dedicado al periodo colonial, pueden apreciarse ya las bifurcaciones que adoptarán los críticos al abordar la cuestión en autores del siglo XIX y en los que lo hacen dentro de las manifestaciones literarias contemporáneas. Mónica Ruiz Bañuls estudia la preservación de la antigua palabra, atesorada en los *huehuetlatolli*, realizada por los misioneros seráficos, en la que la intencionalidad evangelizadora que guiaba la recopilación y conservación de ese riquísimo legado cultural no era menor que la valoración de «tales elementos míticos, recuperando la memoria de un pasado inmediato y valioso en la conciencia de los naturales» (p. 71) advirtiendo, además, que esta antigua palabra no sólo no fue destruida sino que no fue prohibida. Igualmente, Mercedes Serna, en un cabal y documentado recorrido por las crónicas del Perú, pone de manifiesto la perpetuación de la memoria histórica de las civilizaciones tayronas y chibchas en las narraciones de la conquista sin que el filtro cultural europeo, el único que podían manejar los cronistas, fuera un telón que tapara definitivamente la configuración de sus mitos. Por su parte, Martín Sozzi no pone en duda la creación de un fabuloso pasado positivo realizada en la obra del Inca Gracilaso porque el acento de su análisis recae más en la operación realizada y el fin buscado por el Inca que en la fidelidad histórica y antropológica de los *Comentarios Reales*. No sería la recuperación y la conservación sino la generación y el «establecimiento de un origen mítico prestigioso [...], de un origen digno» (p. 42) la ayuda, política, ética y estética, prestada por el Inca a su ascendencia indígena. En el otro extremo, en el de pulir, desdibujar e incluso refrenar las cosmogonías indígenas se colocaría la crónica de Cervantes de Salazar, estudiada por Víctor Manuel Sanchis Amat. Y fuera de los textos, en el contexto de las revisiones críticas, será el trabajo de Stefano Tedeschi, con el que se inaugura el segundo apartado del volumen, el que se pregunte por la posibilidad de acercarse a la pureza de la palabra y los mitos indígenas si cada rescate, cada versión, cada «hipotexto», no sería otra cosa que «una traducción-reescritura» (p. 125) amoldada a los cánones culturales de las sucesivas etapas históricas y acordes al concepto poético occidental. Finalmente, ya en el siglo XVIII, la *Biblioteca Mexicana* de Juan José de Eguiara y Eguren, estudiada por Claudia Comes, evidencia la fuerte corriente reivindicativa de la palabra indígena presente en la América hispánica aún antes de que los criollos debieran o quisieran plantearse, en términos políticos, su diferencia con respecto a Europa.

Conservación de la antigua palabra indígena, *perpetuación* dentro de otros códigos, *construcción* digna y creativa o *adulteración* de los mitos prehispánicos, son las

líneas teóricas que recorrerán los investigadores que se enfrentan en este libro a la literatura producida desde la independencia y ahí las valoraciones serán también múltiples. Podrán ir de la denuncia de una utilización más bien espuria y meramente retórica del elemento indígena en la literatura de la Independencia, llevada a cabo por Remedios Mataix, al reconocimiento del «notorio exotismo» (p. 232) con que el romanticismo pudo utilizar la mitología indígena, sin que esto sea impedimento para calibrar que, literaria y culturalmente, poemas como «Manco Cápac» de José Arnaldo Márquez «ponían la primera piedra del camino hacia la recuperación del mundo incaico, paso previo indispensable para la visión problematizada del indio del presente que otros construirían pocas décadas después» (p. 232), según señala Eva Valero.

Al lado de la noción de «recuperación», en un amplio crisol de significaciones que van de la presencia de los mitos indígenas (en el asunto narrado, en el trasfondo de la narración o en la voluntad de enarbolar banderas identitarias) a su deliberada adulteración que gravitan en los trabajos de Sylvain Choin, Edmer Calero del Mar, Weselina Gacinska, Miguel Caballero, Mª Elena Martínez-Acacio, Benoît Filhol, Marta Ortiz Canseco, Meritxell Remando Marsal, Daniela Evangelina Charrazeta, Chiara Bolognese, Fernanda Bustamante Escalona, Benito Elías García, Jesús Gómez de Tejada, Inmaculada Lozano Olivas, Rosa Serra Salvat, Beatriz Ferrús, Martín Kazmierczak o Joaquín Lameiro , hay otros que nos hablan de su vigencia, de su actualidad dentro de la modernidad, no desde una idea de pureza refractaria al paso del tiempo, de mera «conservación», sino de presencias que forman parte de la riqueza de la literatura hispanoamericana realizada, ya en el siglo XX, por autores indios o por aquellos que se reconocen en su propio mestizaje cultural. Así el trabajo de Astvaldur Astvaldsson sobre la poesía de Humberto Ak'abal centrada en la búsqueda de un lenguaje propio «ampliamente identificada en la literatura latinoamericana» (p. 134), que responde a una tradición indígena tanto como constituye una voz actual, ansiosa de comunicación con sus contemporáneos, tanto si pertenecen a su propia cultura como si forman parte de otras, en «un deseo consciente de crear una modernidad alternativa» (p. 140). O el de Helena Usandizaga poniendo de manifiesto que «el entramado mítico» de *El pez de oro* de Gamaliel Churuata «es consustancial al sentido de la obra» (p. 282). Ofrece este un «depósito semántico vivo» (p. 282) que permite, en un mismo movimiento, el religamiento con el pasado y la propuesta renovadora, estética y social, para el presente y el futuro. Eso mismo que ofreció en la totalidad de su obra José María Arguedas y que Carmen Alemany estudia en función del universo narrativo del peruano y su contraste con las visiones dadas por otros narradores neoindigenistas no tan convencidos de las posibilidades de inserción de esa otra voz, la vernácula americana, en la modernidad del continente.

Si el lector atiende a los trabajos que analizan textos de la literatura hispanoamericana contemporánea verá materializadas esas últimas ideas, si, por el contrario, revisa los trabajos centrados en la literatura tradicional, como los de Tanya Gonzalez Zavala, Verónica Kugel y Héctor Gómez Navarro, verá algo que se erige frente al vacío o la aniquilación, que postula su vigencia al margen de las inquietudes puristas, que reclama su rotunda presencia porque, tal cual se anunciaba en los preliminares del *Canto General*, «no sé perdió la vida, hermanos pastorales». Haberlo puesto de manifiesto es mérito de José Carlos Rovira y Eva Valero al coordinar, organizar y editar este lugar de encuentro con forma de libro.

VIRGINIA GIL AMATE
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Dolores Thion Soriano-Mollá (coord.). *El Costumbrismo, nuevas luces*. Pau. Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour. 2013. 637 páginas.

Con un nutrido grupo de colaboradores, la profesora Thion Soriano-Mollá ha conseguido mostrar en el monográfico *Costumbrismo, nuevas luces*, una interesante y poliédrica mirada sobre una de las categorías de nuestra historia literaria más compleja y polivalente. De la mano de un tan prestigioso especialista en la literatura romántica como Romero Tobar, la obra ofrece una inicial presentación en la que dicho crítico lleva a cabo un clarificador estado de la cuestión, destacando las aportaciones fundamentales que se han sucedido sobre lo que se conoce como costumbrismo y trazando el desarrollo y la poética fundamentales del género. Desde tal preámbulo se apunta ya a la valiosa contribución del presente estudio sobre el costumbrismo que, sin duda, se constituirá en obra de referencia obligada en esta rama de estudios.

El libro responde al tan perseguido principio de la variedad en la unidad pues consigue ofrecer un panorama ciertamente muy diverso sobre el costumbrismo, alternando diferentes ópticas de enfoque respecto al mismo y mostrando, especialmente, un amplio recorrido diacrónico que no se atiene a la etapa considerada de pleno auge de la especie, en la mitad inicial del S. XIX.

Cuidadosamente articulado en cuatro grandes bloques, el primero responde al epígrafe de *Concepto, perspectivas e implicaciones*. Los estudios iniciales de Álvarez Barrientos y Beltrán Almería se enfrentan a la problemática delimitación de esta categoría de nuestra historia literaria. Reconocido especialista de la literatura dieciochesca y decimonónica no extraña que el primero aborde la definición y genética del costumbrismo, para subrayar la nueva concepción estética defendida por los autores románticos y situar y valorar, con su habitual lucidez crítica, dicha especie literaria en la construcción de la historia literaria nacional. Por su parte Beltrán pone de relieve, en su inteligente aportación, la imprecisión histórica del concepto «costumbrismo», cuya problematicidad puede explicar la ausencia del mismo fuera de nuestro marco histórico-literario.

En un estadio ya mucho más concreto, en cuanto se analiza la producción literaria de algunos escritores, Coulon y Muro se ocupan, respectivamente, de la producción dramática de Ramón de la Cruz y de Bretón de los Herreros. Mientras la primera destaca cómo el autor dieciochesco buscó el reflejo de la realidad madrileña, siempre adaptado, no obstante, a sus propósitos satíricos o moralizadores, el segundo se ocupa de la producción teatral de Bretón, respecto a la cual destaca el lugar que ocupa la clase media madrileña. Su trabajo se centra así en el análisis de sus personajes, desde la perspectiva de su tratamiento costumbrista. El trabajo de Ferri Coll aborda una figura, sin duda, fundamental en nuestra literatura costumbrista, como Larra, para mostrar a través de un valioso enfoque, el lugar del escritor en una época que marca la superación de las antiguas ideas neoclásicas, y en la que el autor detenta la función social de guía capaz de expresar los problemas y preocupaciones de la sociedad contemporánea. Centrado en otro de los grandes escritores costumbristas, el estudio de Dorca sobre Mesonero Romanos analiza con gran penetración crítica su texto «La posada o España en Madrid», claro ejemplo de lo que denomina «costumbrismo pintoresco», y muestra evidente de la importancia de la relación texto-ilustración gráfica en este tipo de literatura.

En conexión con la importancia de lo femenino, tanto en relación con la escritoras que cultivan la literatura costumbrista, como en relación con un tipo específico

dentro de ella, desarrollan sus contribuciones Servén y Rodríguez Sánchez. La primera destaca el papel de una nómina de escritoras que, aun consideradas menores, contribuirán con sus publicaciones en este ámbito literario, en el que cabe hallar también colecciones centradas en figuras femeninas –como *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*-. Precisamente de un tipo femenino específico, la mujer actriz, se ocupa Rodríguez Sánchez quien lleva a cabo un interesante recorrido por el perfil del mismo en distintas colecciones.

No de escritores específicos sino de formas determinadas de costumbrismo se ocupan Rodríguez Gutiérrez y Miralles. Sus conocimientos acerca de los rasgos canónicos del género le permiten a Rodríguez Gutiérrez mostrar lo diferente y peculiar de lo que denomina «costumbrismo negro», caracterizado por esa estética deformante y rebajadora que con fina intuición crítica vincula dicho estudioso con la línea «tremendista» presente en nuestra historia literaria. Por su parte Miralles revela su buen conocimiento de la literatura costumbrista, centrado en esta ocasión en un tipo de publicación satírica de la que ofrece un completo recorrido en su trabajo y en la cual habría que insertar lo que considera un peculiar subgénero costumbrista, caracterizado esencialmente por ese humor extremado que ofrece una imagen esperpéntica de tipos y escenas.

Como última de las aportaciones incluidas en este primer grupo hay que añadir la de quien, sin duda, resultaba imprescindible en un monográfico sobre el costumbrismo por resultar uno de los grandes especialistas en dicha especie. El trabajo de Rubio Cremades reivindica la importancia de un elevado número de autores –la mayoría periodistas– pertenecientes a los años finales de siglo, y entre los que destaca a Manuel Matoses, objeto de su colaboración.

El segundo apartado titulado *De Europa y América: miradas cruzadas* amplía la visión sobre nuestro costumbrismo, enfocado desde unas ópticas que transcienden nuestras fronteras y que, sin duda, enriquecen su comprensión y valoración. De la repercusión que la obra de Mesonero pudo tener también en la lengua española se ocupa Freire en un sugerente y valioso trabajo en el que parte de la importancia que en la época tuvo la publicación de libros de viajes. Un tipo de literatura en el que resultaba indispensable, en ocasiones, la incorporación de neologismos. A través de tal enfoque analizará dicha autora los *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica* del mencionado Mesonero.

De la proyección europea que la temática andaluza tendrá, gracias a la producción pictórica de José Domingo Bécquer, se ocupa Jesús Rubio, cuyo trabajo vuelve a poner de manifiesto la íntima relación, propia del costumbrismo, entre ilustración y texto. De dos autores extranjeros se ocupan Londero y García Castañeda: Blanco White y Washington Irving. La primera subraya la importancia del polígrafo hispano-irlandés, privilegiado conocedor de las culturas hispana y anglosajona y cuyas *Letters from Spain* y *Cartas sobre Inglaterra* revisa. Por su parte García Castañeda en un interesante trabajo analiza las cartas del escritor norteamericano, en los años en que fue Ministro Plenipotenciario de Estados Unidos en la corte de Isabel II, y que constituyen, sin duda, una excepcional muestra de esa intrahistoria que tan de cerca conoció el autor. Por su parte Aymes lleva a cabo un detallado examen y revisión de dos revistas, *Magasin Universal* y *Magasin Pintoresque*, en las que analiza la imagen costumbrista de España. El estudio de la coordinadora del libro, Thion Soriano-Mollá, se centra en Jouy cuyo éxito y proyección dio lugar a que se le atribuyeran obras que realmente escribieron sus colaboradores. Su profundo conocimiento del citado autor demuestra aquí que *Madrid* resulta un texto ajeno al mismo.

Los restantes trabajos de este bloque aparecen, finalmente, engarzados por la temática hispanoamericana. Así mientras Becerril se centra en la figura de la intelectual y feminista sueca Frederika Bremen, para analizar las impresiones que la misma reflejó a través de sus cartas acerca de los tipos y formas de vida de Cuba, en su estancia en la isla, Brenot estudia una novela de costumbres cubana, *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde, cuyos tipos analiza para destacar, asimismo, su carácter de manifiesto político. De otro lado Lafuente se detiene en el estudio de la representación de la América hispánica en las colecciones costumbristas de la segunda mitad de siglo, para mostrar, con fina penetración crítica, los cambios que se introdujeron en el género con la aparición de la temática americana. Charques lleva a cabo una interesante aportación sobre la obra de Godofredo Daireaux, de origen francés y afincado en Argentina. De su producción analiza de forma concienzuda y detallada sus *Tipos y paisajes criollos*. En último lugar Gutiérrez Sebastián se centra en una figura que tuvo una destacada proyección en la literatura decimonónica: el indiano. Gran conocedora de la obra perediana su trabajo analiza, desde la mencionada óptica de estudio, *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, así como la novela del cubano Meza, *Mi tío, el empleado*. Un sugerente estudio comparativo que completa, además, con una interesante revisión sintética acerca del tipo del indiano en la proyección literaria posterior.

En el tercer apartado, *Pervivencias del costumbrismo*, se reúnen unos trabajos vinculados por explorar la presencia de lo costumbrista en escritores de la etapa realista quienes, sin formar parte de la nómina tradicional de los escritores costumbristas, muestran en su cultivo de la ficción literaria la prolongación de ese tipo de literatura.

Destacada y profunda conocedora de la obra de Salas y Quiroga, la profesora Patiño se centra tanto en la figura de éste como en la de Galdós. Su conocido dominio en el ámbito de la producción novelesca del XIX le permite situar perfectamente la aportación de Salas, en el contexto de ese primerizo realismo, así como revisar con inteligente mirada crítica la producción de ambos autores desde el enfoque investigador que prima en esta obra colectiva. De la obra galdosiana se ocuparán, asimismo, dos especialistas en este escritor como Marisa Sotelo y Ermitas Penas. La primera analiza los, todavía, resabios costumbristas en una novela como *La estafeta romántica* para valorar, en general, la producción de este escritor en lo que supuso la superación de la anterior etapa costumbrista. Por su parte con su ya bien conocida exhaustividad y profundidad crítica Penas revisa la obra maestra galdosiana, *Fortunata y Jacinta*, atendiendo tanto a la presencia de tipos y escenarios próximos al enfoque costumbrista, como a la aparición de técnicas y procedimientos narrativos propios del costumbrismo.

Especialmente sugerente resulta el análisis de *El cuarto poder* de Palacio Valdés que lleva a cabo González Herrán quien analiza la pervivencia costumbrista en la obra de este autor, teniendo en cuenta un marco de estudios más amplio, por un lado, y por otro constriñendo su trabajo a un fragmento de un capítulo de la obra que introduce en un útil apéndice. Buen conocedor de la literatura de ciencia ficción, el análisis de Molina Porras sobre la obra de Nilo María Fabra muestra cómo es posible la conciliación entre un género que transporta al lector al futuro y la literatura costumbrista. Asimismo como reconocida experta en la obra de Altamira debe ser considerada Mª Ángeles Ayala quien desarrolla un excelente trabajo sobre unas obras de dicho autor en las que, como bien demuestra, la delimitación entre el artículo de costumbres y el cuento sigue resultando difícil. Finalmente el trabajo de Ribao se centra en dos obras teatrales de Pardo Bazán, *El vestido verde* y *La suerte*, contempladas bajo el interesante enfoque de la evolución en ellas, de los tipos, y el de Delrue analiza también dos obras de

Blasco Ibáñez, *Entre naranjos* y *Cañas y barro*, para concluir la íntima vinculación que existe en el autor valenciano entre costumbrismo y finalidad ideológica.

Finalmente el bloque último, *Herencias costumbristas y representaciones modernas de la costumbre*, incorpora una serie de trabajos que ponen de manifiesto cómo el costumbrismo se prolonga más allá del S. XIX. De una novela de principios del XX, *La casa de la Troya* de Pérez Lugín, se ocupa así Pageaux, para relacionarla con posibles modelos decimonónicos, y poner de relieve la importancia de lo costumbrista en ella. Jiménez Morales revisa algunas de las primeras obras en prosa de Salvador Rueda en las cuales todavía se percibe esa mezcla de cuentos y cuadros de costumbres. Sin duda en aquellos textos costumbristas de dicho autor cabe percibir, como bien demuestra, la influencia de su poesía así como la clara renovación y originalidad de estos respecto a los modelos anteriores. Si Manso ofrece una mirada comparatista entre lo que supuso la pintura de Courbet, verdadero heraldo del nuevo realismo, y la producción de Martínez Ruiz –en esa singular confluencia entre costumbrismo, realismo y modernismo–, Bottin pone de relieve el interés de Martín Recuerda hacia lo andaluz, con el análisis y revisión de algunas de sus obras teatrales. Por su parte Buron-Brun se centra en el análisis de algunos textos costumbristas de Umbral, trazando puntos de conexión con su admirado Larra y señalando los rasgos de la escritura costumbrista de dicho escritor.

Finalmente J. Ignacio Díez, Escrig y Apalategui desarrollan unas interesantes aproximaciones, desde el enfoque que guía el monográfico, tomando como referencia a algunos escritores de nuestro presente inmediato. En una obra catalogada como posmoderna cuya poética, en principio, parece completamente ajena a lo costumbrista, como *Todas las almas* de Marías, muestra J. Ignacio Díez cómo su estructura y organización revelan una perspectiva costumbrista distinta, desde luego, a la propia del XIX. Escrig lleva a cabo un inteligente y completo análisis de dos novelas de Longares, *Romanticismo* y *Nuestra epopeya*, y en último lugar Apalategui presenta un clarificador panorama de la evolución de costumbrismo en la literatura vasca, para situar dentro del mismo el *Ramuntcho* de Loti, y vincular a su vez dicho texto con la producción de Atxtaga quien, según su planteamiento, pudo partir del mismo para la escritura de alguno de sus relatos.

En definitiva, y tal como indiqué en un principio, estamos ante una obra verdaderamente ambiciosa cuyo amplio y variado contenido pone de relieve el interés y la necesidad de seguir profundizando en uno de nuestros conceptos literarios, como el costumbrismo, de más difícil aprehensión.

Ana L. Baquero Escudero
Universidad de Murcia

Guillermo de Torre. *De la aventura al orden*. Selección y prólogo de Domingo Ródenas de Moya. Madrid. Fundación Banco Santander. Colección Obra Fundamental. 2013.

De la aventura al orden ofrece una selección de ensayos de Guillermo de Torre que muestran una amplia perspectiva de la obra del autor madrileño. La publicación consta de una sustanciosa introducción a cargo de Domingo Ródenas de Moya, junto con una "Nota a la selección", la nota sobre la "Procedencia de los materiales" y una sección de "Bibliografía" dividida en dos partes: libros y opúsculos publicados por Guillermo de Torre, excluyendo los artículos o ensayos breves de las revistas, y publicaciones sobre Torre. El conjunto de ensayos se divide entre "La aventura del lado de acá (1900-1936)" y "El orden del lado de allá (1937-1971)".

El texto de Domingo Ródenas de Moya "Guillermo de Torre o la ética de la crítica literaria", desde el rigor y la amenidad, presenta la vida y el contexto literario en el que se desenvolvía la obra del autor de *Hélices*. Manteniendo un orden cronológico de los acontecimientos y de las publicaciones, ofrece una introducción a la temprana actividad literaria de Torre y su importancia en la creación y el devenir de las vanguardias europeas e hispanoamericanas. Se subraya ante todo su papel de promotor de las nuevas corrientes y su amplio conocimiento del fenómeno, así como la implicación del escritor en los procesos editoriales en su etapa ultraísta. Ródenas no duda en enriquecer su visión del desarrollo de Torre como creador con las anécdotas y detalles de las cartas de otros escritores, y aproxima así al lector a su complicada relación literaria con Rafael Cansinos Assens, Jorge Luis Borges, José Ortega y Gasset, o las amistades y muestras de admiración por parte de Corpus Barga, Manuel Maples Arce, etc.

Ródenas de Moya subraya la relevancia y la necesidad de considerar el ensayo literario como género "creativo", denominado hoy en los países anglosajones *creative non-fiction*. La selección de los ensayos de Torre es un espejo de esta demanda, ya que no sólo ofrece una muestra de la erudición del autor y de su labor como crítico literario, sino que también goza de un estilo de gran calidad literaria.

En este retrato, Guillermo de Torre resalta ante todo como figura mediadora entre las literaturas europeas e hispanoamericanas. Las constantes relaciones con las revistas bonaerenses, la insistencia en el diálogo entre la literatura y el arte, y el cuestionado intento de convertir Madrid en "el punto convergente del hispanoamericanismo equilibrado, no limitador, no coactivo, generoso y europeo", son algunas muestras de su agilidad crítica y creativa, y de la gran proyección de Torre. Parte de esta vocación por el discurso transatlántico la desarrolló el escritor como impulsor de la colección Austral y cofundador de la editorial Losada. Su apoyo a los autores exiliados y el objetivo de publicar los talentos hispanoamericanos en España no son sino otra faceta de su fecunda labor literaria en todos los sentidos.

El hilo conductor del argumento de Ródenas es, de acuerdo con el título del volumen, *la aventura* y *el orden*. Las nociones fundamentales para Torre combinan su fascinación por la novedad, la originalidad y la renovación estética del arte moderno con el rigor intelectual y la capacidad crítica. Las últimas muestras de su obra abogan por una "crítica integral" y la "universalización" del concepto de literatura como *Weltliteratur* goethiano, lejano de las divisiones nacionales o idiomáticas, a favor de una visión interdisciplinar.

Bajo estas dos ideas (*la aventura* y *el orden*) realiza Ródenas la selección de los ensayos. La división respeta los acontecimientos históricos, donde el umbral es el año 1936 y la emigración de Torre a Argentina. Los materiales proceden ante todo de las revistas (*Grecia*, *Alfar*, *La Gaceta Literaria*, *Revista de Occidente*, *Sur*, *Cuadernos Americanos*, *La Torre*, *Ficción*, *Hispania* y *Cuadernos Hispanoamericanos*), así como los congresos y sus propias obras ("Frontispicio" publicado en *Literaturas europeas de vanguardia*, "León Felipe, poeta del tiempo agónico" y "La aventura y el orden" incluidos originalmente en *La aventura y el orden*, "Valery Larbaud, el viajero vuelto inmóvil" y "Rimbaud: mito y poesía" del libro *Las metamorfosis de Proteo* y "El arte abstracto, ¿heredero o negación del cubismo?" de *Doctrina y estética literaria*). Cada una de las partes incluye también las cartas con sus respectivas anotaciones bibliográficas.

Resultan muy valiosos para el lector los materiales inéditos incluidos en el tomo. "La aventura (1900-1936)" cuenta con dos documentos inéditos del Archivo personal "Guillermo de Torre" de la Biblioteca Nacional: "Para la historia de mis orígenes lite-

rarios" y "*900* y el fascismo". En la segunda parte del volumen, "El orden (1937-1971)", el lector puede encontrar "La generación sacrificada" –notas inéditas– y "El peregrino en su patria" –mecanoscrito inédito–, ambos conservados en el Archivo personal "Guillermo de Torre" de la Biblioteca Nacional. "Gaveta epistolar (II)" contiene las cartas inéditas de Américo Castro, Juan Marichal, León Felipe, Juan Larrea, Victoria Kent, Laín Entralgo y las respuestas de Torre a L. Felipe y J. Larrea. Las demás cartas cuentan con las referencias bibliográficas más recientes.

De la aventura al orden logra iluminar las distintas facetas de Guillermo de Torre: las de poeta, teórico, pensador, crítico, creador, editor, promotor, activista y ante todo mediador entre las artes y los continentes. Torre establece un vínculo literario entre los estilos y las filosofías, siempre en busca de originalidad y rigor. El volumen presenta un diálogo incesante, sea con su propia obra en constante evolución, sea con otros artistas como Vallejo, Rimbaud, Picasso, Borges o Gómez de la Serna. La selección, ecléctica, consigue alcanzar un equilibrio entre los textos imprescindibles de su obra monumental, los materiales inéditos y la amplia y dispersa producción publicada en las revistas literarias.

WESELINA GACINSKA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

NECROLÓGICAS

CRISTÓBAL CUEVAS, EMINENTE FILÓLOGO

Se nos ha ido Cristóbal Cuevas García, catedrático de la Universidad de Málaga desde que llegó en 1979 procedente de la Universidad de las Islas Baleares, hasta su jubilación, hace ahora diez años.

Natural de Fuengirola (1932), había realizado sus primeros estudios en el Colegio de los Salesianos de Ronda, y los de Filología Románica en la Universidad de Granada, donde fue alumno, entre otros, de D. Emilio Orozco, que dejó en él una notable huella.

Trasladado a Madrid, impartió clases en el instituto "Tirso de Molina", iniciándose también como profesor universitario. En una de sus visitas a su Fuengirola natal conoció a Rosario Giménez Ramón, con quien contraería matrimonio y con quien viviría en la capital durante nueve años, naciendo allí sus tres hijos.

De Madrid marcharía a Sevilla, en cuya universidad impartió docencia, y poco después, como catedrático, pasó a la universidad de las Islas Baleares, en Palma de Mallorca, donde fue Director del Departamento de Lengua y Literatura Española.

En 1979 llegaba a Málaga, ocupando el puesto que había dejado vacante Pilar Palomo, quien se había trasladado a la Complutense, y dispuesto a revolucionar los estudios filológicos en la universidad, para lo cual se preocupó por poner en marcha una serie de trabajos sobre escritores de todas las épocas relacionados con la ciudad y la provincia. Puso buena parte de su afán en dirigir tesis de licenciatura y tesis doctorales con ese denominador común, para que salieran del olvido o adquirieran su verdadera dimensión autores que habían pasado desapercibidos o no habían sido valorados en justicia.

Mientras tanto había ido fraguando su propia obra de investigación con aportes fundamentales sobre San Juan de la Cruz, del que fue máximo especialista mundial, como corroboran las ediciones de la obra del místico carmelitano, y no pocos artículos, entre otros, "Tres notas sobre el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz", "El bestiario simbólico en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz", "San Juan de la Cruz y la transgresión de la norma

expresiva", "Los versos de *La llama* de San Juan de la Cruz, en su tradición manuscrita", "La crítica filológico-literaria sobre San Juan de la Cruz, en torno al centenario (1991)", "El símil como ornato y prueba en la *Subida del Monte Carmelo*", "Una <<Noche de amor>> con San Juan de la Cruz", "Perspectiva retórica de la prosa de la *Llama de amor viva*", "Mística ascensional en San Juan de la Cruz", "Aspectos retóricos de la poesía de San Juan de la Cruz", "Destinatarios de los escritos de San Juan de la Cruz: del *logos* poético al exegético", "La literatura, signo genérico: la literatura como signo de lo inefable: el género literario de los libros de San Juan de la Cruz".

También se ocupó de Santa Teresa y su obra, tanto en prosa como en verso, e incluso en aspectos menos conocidos, como su epistolario. Por ejemplo con trabajos como *Santa Teresa, San Juan de la Cruz y la literatura espiritual*, "El significante alegórico en el *Castillo* teresiano", etc.

No se olvidó de la poesía del siglo XVI en general, y estudió a Fray Luis de León, cuya obra editó y analizó con solvencia y pulcritud, en verso y en prosa, especialmente la edición de *Los Nombres de Cristo*, pero también trabajos como "*Los Nombres de Cristo* como diálogo culto renacentista", "Las traducciones en verso de Fray Luis de León", "Fray Luis de León y la visión renacentista de la naturaleza: estética y apologética", "Estilo del espíritu santo: crítica textual y polémica a propósito de un pasaje del *Cantar de los Cantares*", "Composición de lugar y perspectiva dramática en *De los Nombres de Cristo*, de Fray Luis de León", *Fray Luis de León y la escuela salmantina*, "El tema sacro de la Ronda del Galán, ¿Fray Luis fuente de Lope?", entre otros. Sin olvidarse de Fray Luis de Granada, cuya obra iba a publicar después de su jubilación.

Fue uno de los máximos especialistas en la obra de Fernando de Herrera, que editó, y analizó en artículos como "Teoría del lenguaje poético en las *Anotaciones* de Herrera", "La poesía moral de Fernando de Herrera", "Un poema latino semidesconocido de Fernando de Herrera", etc., considerando al divino poeta sevillano como un exponente de la lírica del amor cortés, y cuestionando la veracidad de sus sentimientos hacia "Eliodora", heterónimo de Leonor de Milán, la condesa de Gelves. Precisamente sobre la filosofía del amor en el Siglo de Oro escribiría un artículo a propósito de un libro de Alexander A. Parker.

También se ocupó de Miguel de Cervantes, en su trabajo "Cervantes y la felicidad como utopía", y de Francisco de Quevedo: "Quevedo y la sátira de errores comunes", "La poética imposible de Quevedo", "Quevedo y el lenguaje plebeyo", "Quevedo entre neoestoicismo y sofística", "Retrato de Lisi en mármol".

Pero su curiosidad intelectual se extendió también a Boecio como fuente de Bartolomé Leonardo de Argensola", a "La Revolución francesa en la Literatura española del siglo XVIII", a Juan de Zabaleta, al *Itinerario* de Andrade, y a escritores desconocidos, que sacó a la luz, como hizo en "Un desconocido manuscrito de jesuitas del siglo XVIII: Ferdinandi Morillas opuscula et alliorum Virila".

Su apuesta por los escritores de Málaga y su provincia, se concretó en su edición de la obra *Ocios de Castalia*, de Juan de Ovando Santarén, la esplén-

dida selección de la obra poética de Salvador Rueda, que completó con artículos como "Salvador Rueda: La propuesta de un modernismo español de raíces autóctonas", "Salvador Rueda y sus relaciones con el naturalismo (con seis cartas inéditas del poeta)", y su aproximación a Arturo Reyes, de quien publicaría dos volúmenes de relatos, y *Cartucherita*. O de Moreno Villa: "Civilización artística y civilización comercial: *Pruebas de Nueva York*, de José Moreno Villa", incluso Jorge Guillén, con la lección "El compromiso en la poesía de Jorge Guillén", y Miguel Hernández con su artículo "Miguel Hernández en su meditación final".

También se fijó en la obra de Bécquer, algunos de cuyos cuentos editó, y en la de José Antonio Muñoz Rojas, cuya obra antologó en un libro que ya es imprescindible.

Tempranamente se había ocupado en la obra de Bernardino de Laredo, y en las relaciones entre la obra de nuestros místicos y los del Islam.

Bajo su dirección se realizaron doce Congresos sobre Literatura Española Contemporánea en la Universidad de Málaga, y se llevó a cabo el ingente *Diccionario de escritores de Málaga y su provincia*, editado por Castalia en 2002.

Fue Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo" de Málaga, y "Correspondiente de la Real Academia de la Historia de Madrid, y creó el Grupo de Excelencia "Recuperación del Patrimonio Cultural Andaluz", nº 159 de la Junta de Andalucía, que dirigió hasta su jubilación. La finalidad de dicho grupo es ahondar en los estudios sobre escritos y escritores andaluces (o afincados en Andalucía) de todas las épocas y corrientes. Tanto de los más conocidos, como de los menos conocidos y, desde luego, de los que siguen surgiendo.

La ciudad de Málaga le dedicó una calle con su nombre en la barriada de Teatinos, así como una biblioteca municipal: "Biblioteca Cristóbal Cuevas" situada en la Plaza de Eduardo Dato nº 1, en el barrio de Bailén – Miraflores de la capital malagueña.

Era un filólogo de talla internacional, reconocido y admirado como maestro por todos quienes hemos tenido la suerte de disfrutar de su verbo ágil y erudito, que lo habría llevado sin duda a la Real Academia si no se hubiera interpuesto su enfermedad.

Cristóbal Cuevas fue Director del Departamento de Filología Española y Filología Española II y Teoría de la Literatura, Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, y Vicerrector de Investigación de la Universidad de Málaga, el único filólogo que en España ocupaba entonces ese puesto, que parecía destinado a profesores de ramas científicas o técnicas. Y se convirtió en el padrino de dos doctores honoris causa de nuestra universidad: Jorge Guillén y Alfonso Canales.

A su jubilación, buena parte de sus amigos y discípulos le ofrecimos dos volúmenes de estudios titulados *A zaga de tu huella*, coordinados por el profesor Salvador Montesa, con artículos sobre los temas que le eran más queridos.

Fue un catedrático muy brillante, que iluminaba sus clases con citas eruditas de todo tipo, convirtiéndolas en charlas/conferencias amenas y sugerentes, lo que las hacía inolvidables. Como director de todo tipo de trabajos, era exigente al tiempo que alentador, una gran ayuda para todo el que se ponía en sus manos, una esperanza cumplida y cierta. Su interés por todo lo filológico le hizo convertirse también en un gran bibliófilo, que atesoró no pocos ejemplares de libros antiguos y raros que estudiaba con fruición.

Como hombre, siempre fue generoso y divertido, fiel a sus amigos, y entregado a quienes depositaban su confianza en él. Nos deja con un dolor muy especial por su ausencia, y la sensación de que su pérdida es irreparable. La Filología y todos sus discípulos y amigos estamos de luto.

ANTONIO A. GÓMEZ YEBRA
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

BRIAN JOHN DENDLE
(OXFORD, 30 DE MARZO DE 1936 - LEXINGTON, KENTUCKY, 3 DE SEPTIEMBRE DE 2013)

Conocí a Brian Dendle en 1969, al comenzar nuestras carreras universitarias, recién llegados ambos como Assistant Professors a la Universidad de Michigan, en Ann Arbor. Ann Arbor era entonces una pequeña ciudad, ilustre ya por su Universidad, en especial al nivel de los estudios graduados, y por sus excelentes bibliotecas. Brian y yo compartíamos gustos semejantes y congeniamos pronto. En aquellos inolvidables, inacabables y glaciales inviernos en la ciudad cubierta de nieve nos reuníamos algunas veces en su casa para hablar de libros y cenar las *quiches* que hacía su esposa Catherine. Nuestos intereses y campos de estudio y, sobre todo, nuestra creciente amistad nos llevaron a mantener un contacto frecuente, y a vernos varias veces al año en conferencias y congresos.

El profesor Dendle estudió en la Universidad de Oxford y se doctoró en la de Princeton, en Estados Unidos, y tras unos años en la Universidad de Alabama pasó a la de Kentucky, donde ejerció durante más de 30 años. En esta universidad tiene la sede la *Kentucky Foreign Language Conference*, y en ella organizó Dendle por varios decenios las sesiones de literatura correspondientes al siglo XIX. Gracias a su celo y a sus relaciones personales, en aquellas sesiones participaron los hispanistas más destacados en este campo y colaboraron con trabajos en *Romance Quarterly*, dirigido también por él. De aquellos encuentros resultaron varias monografías como las dedicadas a *Galdós* (1984, 1991), a la *Literatura de Levante* (1993) o al *Movimiento Romántico en España* (1996).

Cada año y al acabar las sesiones dedicadas a la literatura española del siglo XIX, Brian abría su casa a quienes habían participado en ellas y a sus estudiantes. Quienes asistimos a aquellas fiestas las recordaremos siempre como unas alegres reuniones multitudinarias en las que se hablaba de literatura y de todo lo habido y por haber. Ya entrada la noche, algún estudiante pasaba un sombrero para recaudar fondos y comprar más cerveza y más vino para seguir charlando hasta cerca de la madrugada. Durante aquellos días Brian dejaba generosa y despreocupadamente abierta su casa para que entraran y salieran sus amigos, y algunos de los que venían de fuera durmieran en ella.

Brian Dendle era conocido internacionalmente por una obra crítica perspicaz, esclarecedora y sólida, y buena parte de sus libros son hoy fuentes de referencia. Fue uno de los críticos de nuestra literatura del siglo XIX más destacados de su tiempo por su acumen crítico, su sensibilidad y su temprano interés por el aspecto histórico de la obra galdosiana. Su primer libro, que fue tesis doctoral, *The Spanish Novel of Religious Thesis 1876-1936* (Princeton University Press, 1968) marcaría la pauta de sus futuras tareas de investigador en diversos campos, en especial en el de la obra de Galdós, tanto en la novela como en los *Episodios Nacionales*. Suyos son los ya clásicos estudios *Galdós: The Mature Thought* (The University Press of Kentucky, 1980), *Galdós: The Early Historical Novels* (University of Missouri Press, 1986), *Galdós y Murcia. Epistolario de Benito Pérez Galdós y Alberto Sevilla Pérez* (Universidad de Murcia, 1987), *Galdós y la Novela Histórica.* (Ottawa Hispanic Studies 10, 1994) y *Galdós y La Esfera* (Universidad de Murcia, 1990). Suyos son también *Murcia en las páginas de El Liberal 1902-1920* (Murcia: Ayuntamiento, 1997), un volumen dedicado a la obra de Palacio Valdés, cuando éste todavía era un novelista "olvidado" (*Spain's Forgotten Novelist: Armando Palacio Valdés (1853-1938).* Bucknell University Press, 1995), y una edición de *British Travellers in Mallorca in the Nineteenth Century: An Anthology of Texts,* co-editada con Shelby Thacker (Juan de la Cuesta, 2006). De su labor como bibliógrafo da muestra *The Selective and Critical Bibliography of the Romantic Movement in Spain* que fue apareciendo anualmente entre 1996 y 2000. A esto hay que añadir numerosos artículos y conferencias dedicados a otros períodos y figuras de la literatura española como Martínez de la Rosa, Blanco White, Espronceda, Alarcón, Pardo Bazán, Azorin, Baroja y otros. En sus últimos años su interés por la literatura contemporánea le llevó a trabajar sobre la obra del novelista chileno Mauricio Wazquez y la de Pérez Reverte, con quienes mantuvo una relación personal.

Brian era muy popular y muy querido de sus estudiantes, que vieron siempre en él un maestro y un guía que se ocupaba generosamente de ellos sin ponerle límites de dedicacion ni de tiempo. Sus estudiantes graduados y en especial tantos a quienes dirigió tesis, llegaron a ser entrañables amigos personales y algunos se ocuparon de visitarle y de cuidarle hasta sus ultimos días.

Falleció en su casa de Lexington a los 77 años al cabo de mucho tiempo de graves achaques de salud que sobrellevó con paciencia y buen talante. Sus amigos, sus colegas y sus estudiantes recordarán a Brian Dendle por su extraordinaria categoría intelectual, su dedicación y su entusiasmo por las letras, y por haber sido generoso, gran amigo y sobre todo, hombre de bien. Descanse en paz.

SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA
THE OHIO STATE UNIVERSITY

NIGEL GLENDINNING
(1929 - 2013)

Nigel Glendinning falleció de repente el pasado 23 de febrero en su casa londinense del barrio de Bow, cercana al Queen Mary College de la Universidad de Londres donde había sido Catedrático de Filología Hispánica desde 1974 (y Catedrático Emérito desde su jubilación en 1991). El periodo de la historia cultural española que más le atraía fue el siglo dieciocho y se le conoce por sus estudios de la literatura de esa época (especialmente sus trabajos imprescindibles sobre José de Cadalso), además de por su dedicación a la obra de Francisco de Goya. La importancia que daba a los múltiples contextos de la cultura servía tanto para sus estudios de literatura como para los dedicados a la pintura y al grabado, trabajos en los que destacaban su interés por la recepción de obras por sus lectores o espectadores y la comprensión de las teorías estéticas que servían para que sus creadores transmitieran sus significados al público.

Oliver Nigel Valentine Glendinning había nacido en East Sheen, Londres, en una familia de artistas, escultores y arquitectos (su madre era pintora). Desde la edad de ocho años Nigel perteneció al coro de la Catedral de San Pablo y fue educado hasta los catorce en su Escuela, dividiendo su tiempo entre las clases académicas y la actividad como cantante. Sus padres le enviaron, después de que le cambiara la voz, a un colegio en Leatherhead para estudiar el programa habitual preparatorio para los estudios universitarios, y en ese colegio aprendió a apreciar la poesía, fascinado por su sonoridad y ritmos –sin duda reforzado por su propia formación musical– e interesado por los contextos culturales que la dotaban de significado.

Inició sus estudios universitarios en el King's College de la Universidad de Cambridge, licenciándose en español y francés. Una de sus preocupaciones de estudiante, resultado de sus experiencias en el colegio, fue cómo acercarse a la literatura, especialmente a la poesía. Aprendió mucho en los seminarios del Departamento de Francés en los que la profesora Alison Fairlie, al enseñar textos de escritores como Mallarmé, obligaba a los alumnos a explicar sus propias experiencias como lectores, razonando sus juicios y explicando cómo habían llegado a tenerlos. De su formación como profesor e investigador de la cultura española escribió un relato revelador titulado 'Perspectiva personal sobre la for-

mación de hispanistas en Inglaterra', capítulo del libro *Memoria de hispanismo. Miradas sobre la cultura española* (Madrid, 2011). Como allí nos dice, fue la cultura española la que le atraía como tema de sus estudios de postgrado, y en concreto los escritos de José de Cadalso a los que dedicó su tesis de doctorado titulada *Joseph de Cadalso (1741–1782). His Life and His Works, and His Thought in Relation to the Stoic Tradition*, publicada después en versión abreviada y en español como *Vida y obra de Cadalso* (Madrid, 1962).

Se sucedieron puestos de investigación y docencia en las Universidades de Cambridge y Oxford antes de que ganara en 1962, a la edad de 32 años, la recién creada Cátedra de Español en la Universidad de Southampton. La tesis doctoral dio lugar entre 1961 y 1967 a ediciones de los tres textos más conocidos de Cadalso – las *Noches lúgubres* (Madrid, 1961), *Cartas marruecas*, en colaboración con Lucien Dupuis (Londres, 1966), y *Los eruditos a la violeta* (Salamanca, 1967). La edición de las *Noches lúgubres* utilizó como texto base un manuscrito desconocido de la British Library más cercano a las intenciones del autor, y la introducción puso énfasis en la relación de lo que narraban los diálogos de la obra con posibles fuentes literarias españolas en lugar de las explicaciones autobiográficas heredadas del romanticismo. De manera parecida la edición de las *Cartas marruecas* se benefició de utilizar un manuscrito de la colección Osuna de la Biblioteca Nacional, que carecía de los recortes impuestos en el siglo XVIII por la censura estatal.

El Departamento de Southampton atraía a alumnos interesados y trabajadores y los profesores podían exponer ideas basadas en sus propias investigaciones a grupos reducidos de estudiantes que se beneficiaban de seminarios en los que el intercambio de opiniones fue la norma. Como alumno de último año de la carrera yo asistí con tres compañeros a la asignatura de Nigel sobre cultura y sociedad en el siglo XVIII. Nos consideramos privilegiados de aprender de un profesor accesible y erudito que no nos hacía sentirnos ignorantes ni tímidos sino que buscaba ampliar nuestros horizontes intelectuales para que viéramos la cultura en sus múltiples contextos. Leímos a Cadalso además de Feijoo, García de la Huerta, Jovellanos y Moratín; estudiamos los *Caprichos* de Goya y relacionamos los textos y estampas con lo que sabíamos de la España dieciochesca por nuestras lecturas de biblioteca y la iluminación que nos proporcionaba nuestro simpático profesor.

El libro que le dio a Nigel más renombre mundial en el campo de la literatura española fue el volumen sobre el siglo XVIII en una nueva historia de la literatura española dirigida por Roy Jones para la editorial Ernest Benn de Londres: *A Literary History of Spain. The Eighteenth Century* (Londres y Nueva York, 1972). Fue traducido casi inmediatamente al español y publicado en Barcelona por Ariel: *Historia de la literatura española. El siglo XVIII* (Barcelona, 1973), siendo ampliado y revisado en sucesivas ediciones durante unas tres décadas, lo que muestra su vigencia e interés para las nuevas generaciones de estudiantes. En un principio el siglo XVIII iba a compartir un volumen con la literatura de los dos siglos posteriores, por lo que su reducida extensión habría

implicado concentrarse en los autores más destacados. Sin embargo, los apéndices del volumen resultante analizaban las listas de suscriptores de impresos del XVIII, precios de libros, frecuencia de ediciones de autores importantes, un análisis por temas de lo publicado en momentos clave entre 1730 y 1815, y detalles de los campos de las ciencias ocupados por obras aparecidas entre 1700 y 1750, todos componentes innovadores que distaban mucho de lo que se encontraba habitualmente en los tradicionales manuales de literatura.

Fue, sin embargo, el tratamiento de los textos literarios en sí (la 'close reading' fomentada en gran manera por las ideas del teórico literario inglés William Empson) lo que dio a este libro su carácter más notable. Aunque consciente de las demandas de la historiografía, que implicaban relacionar los variados estilos de textos dieciochescos con los de siglos anteriores y las innovaciones propias de un siglo que proclamaba la maleabilidad del clasicismo, lo que destacaba en el volumen eran las lecturas detalladas de los textos mismos, que dieron lugar a interpretaciones nuevas e imaginativas de obras canónicas. El concepto de literatura implícito en el libro suponía incluir la prensa de ensayo de la época que debatía el ideario de las Luces teniendo en cuenta su retórica orientada a convencer a los lectores de puntos de vista reformistas. Los textos más literarios se analizaban dentro de los debates sociales del siglo XVIII y se resaltaba su interés para la historia de las ideas tanto española como europea.

La historia de la literatura del siglo XVIII se publicó durante el periodo en que Nigel ocupaba la Cátedra de Español en el Trinity College de Dublín (1970-1974). Su gran proyecto siguiente, iniciado allí, fue uno de sus libros más brillantes, sobre la recepción crítica de la obra del pintor aragonés Francisco de Goya. Desde la década de 1960 Nigel llevaba publicando artículos de investigación original sobre los cuadros, dibujos y grabados de Goya, contribuyendo a catálogos de exposiciones de sus obras además de a las revistas especializadas en la historia del arte. *Goya and his Critics* (Londres-New Haven, 1977) pretendía analizar las reacciones de espectadores y críticos de los siglos XIX y XX a los lienzos y estampas del artista español no solo en España sino en toda Europa, y la edición en inglés fue seguida por su traducción revisada y ampliada al castellano - *Goya y sus críticos* (Madrid, 1983). El estudio ambicioso suponía la búsqueda de reacciones contemporáneas a los productos del pintor, como, por ejemplo, poemas de su paisano José Mor de Fuentes, la consulta de textos críticos posteriores en varias lenguas, e incluso el tratamiento de Goya en el cine. El libro constituía una aportación magistral a la historia cambiante de las ideas estéticas y a la recepción de obras de arte por generaciones posteriores a la de su creación, el tipo de aproximación a la cultura que le había fascinado a Nigel desde su época de estudiante y que casi siempre permeaba sus publicaciones críticas.

Los proyectos mayores de Nigel Glendinning solían alternar entre temas de arte y los de cultura literaria, y su producción de artículos eruditos en los dos campos era un empeño en el que no se cansaba nunca. En 1979 salió una

edición erudita de los *Escritos autobiográficos y epistolario* de Cadalso, hecha en colaboración con una de sus estudiantes de doctorado, Nicole Harrison (Londres, 1979). Había aparecido un manuscrito desconocido de la *Memoria de los acontecimientos más particulares de mi vida* del escritor militar, y el nuevo volumen anotaba minuciosamente el breve texto biográfico, acompañándolo con una edición de las cartas de Cadalso. El interés de Nigel por los detalles vitales de los amigos y conocidos del autor se reflejaba en una sección de 'Notas biográficas' (unas sesenta páginas del libro), basadas en nuevas investigaciones de archivo, que enriquecieron el conocimiento del autor al situarle en los círculos sociales en los que se movía.

Para celebrar el bicentenario de una de las décadas más importantes en la carrera de Goya, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le encargó a Nigel la organización de una exposición de retratos que fue acompañada por un catálogo redactado enteramente por él: *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804* (Madrid, 1992). La publicación no era un mero catálogo sino una investigación biográfica minuciosa sobre las personas que habían posado para el pintor, desde sus amigos íntimos a quienes le encargaron retratos oficiales. El libro permite acercarse a la historia social española de la época a través de un texto de lectura amena basado en fuentes manuscritas y la consulta de una amplia gama de los impresos más variados de la época.

Al jubilarse anticipadamente de su cátedra londinense en 1991 sus colegas y amigos le ofrecieron un homenaje –*Art and Literature in Spain: 1600-1800. Studies in Honour of Nigel Glendinning* (Londres, 1993)– cuyo título refleja acertadamente los dos campos en que destacaba el homenajeado. La jubilación, sin embargo, no supuso ninguna disminución en su carrera de investigador, si bien las publicaciones siguientes vinieron mayoritariamente del crítico e historiador del arte. Siguiendo la huella del estudio anterior sobre los retratos de la década de 1790, publicó, en colaboración con José Miguel Medrano, *Goya y el Banco Nacional de San Carlos. Retratos de los primeros directores y accionistas* (Madrid, 2005) y fue autor del principal estudio incluido en *Caprichos de Francisco de Goya. Una aproximación y tres estudios* (Madrid, 1996), texto modélico en cuanto su metodología mezcla la investigación empírica con el análisis estético. Cuando la Universidad de Salamanca le concedió el Premio Nebrija aprovechó para dar a la luz en castellano unas conferencias publicadas primero en japonés y ahora reconfiguradas como *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya* (Salamanca, 2008).

Nigel Glendinning pertenecía a una generación de especialistas en la literatura española dieciochesca que se convirtieron en maestros para las promociones posteriores: Francisco Aguilar Piñal, René Andioc, José Miguel Caso González, Georges Demerson, Albert Dérozier, Lucienne Domergue, Mario di Pinto, John Dowling, Rinaldo Froldi, François Lopez, Guy Mercadier, John Polt y Russell P. Sebold. Estos investigadores aportaron métodos variados, a veces basados en sus tradiciones nacionales académicas, a su estudio de la cultura española dieciochesca. Dieron rigor a las investigaciones en torno a su siglo preferido, tanto en los congresos a los que asistían

como en los libros y artículos que publicaron. Rescataron el siglo XVIII de las distorsiones heredadas no solo del pensamiento postromántico sino también de los enfoques ideológicos producto de la España franquista, que intentaba encauzar el estudio del siglo XVIII de acuerdo con directrices derivadas de las posturas políticas de aquel régimen.

Pese a la inapagable curiosidad de Nigel por nuevas aproximaciones a la cultura, había siempre ciertas bases sólidas subyacentes en su manera de concebirla. Cuando uno de sus postgraduados intentaba precisar el ámbito de estudio de una tesis doctoral que podía haberse limitado a interpretar las obras en sí, Nigel insistió en la importancia de investigar en los archivos en busca de documentación desconocida o manuscritos nuevos relacionados con el autor. En el campo de sus propios intereses, si aparecían nuevos datos, como la identificación del amigo de Cadalso al que dio el apodo Ortelio, la teoría no demasiado sólida expuesta en un artículo de 1958 ('«Ortelio» en la poesía y en la vida de Cadalso. Una nueva teoría sobre su identidad y datos sobre la amistad de Casimiro Gómez Ortega y Cadalso', publicado en *Revista de Literatura*) fue rechazada en 1968 cuando unos datos nuevos cuadraban mejor con los detalles conocidos de la vida de José López de la Huerta ('Cadalso, López de la Huerta y «Ortelio»', publicado igualmente en *Revista de Literatura*). Y si repasamos la larga lista de artículos y contribuciones a libros vemos cómo los datos sacados de la investigación empírica de archivo o de libros contemporáneos fueron utilizados para aclarar la popularidad de los grabados de Goya, la venta de libros españoles en el Reino Unido, la autoría de un texto considerado anónimo y publicado por Julián Marías, e incluso la fecha de la muerte del mismo Cadalso.

Los títulos de algunos de sus estudios publicados en forma de artículo nos señalan aspectos importantes de su personalidad: 'Humor e ironía en Cadalso', 'Tendencias liberales en la literatura española a finales del siglo XVIII', 'Jovellanos: leyendo el código del universo', 'Attitudes to Social Class in Goya', 'Goya's Etchings. The Ironic Eye'. Estos trabajos conjugan el punto de vista del espectador o lector con lo que la obra literaria o artística depara al estudioso conocedor de la sociedad para la que el texto o grabado tenía significado. Si por un lado los títulos de los estudios son reveladores, por otro lo son las notas de pie de página que dan fe de su inmersión plena en la historia y la cultura del siglo XVIII. Parte de su sabiduría tenía sus orígenes en su formidable biblioteca de ediciones dieciochescas, y, al igual que uno de los conocedores de la historia literaria española que él más veneraba, Antonio Rodríguez-Moñino, solía prestarlas a sus amigos y discípulos. Lo mismo puede decirse de su generosidad en hacer sugerencias o compartir ideas cuando un colega o amigo recurría a él en busca de ayuda. Cuando yo preparaba un trabajo sobre las novelas inglesas publicadas en la España del siglo XVIII, él repasó la rara edición príncipe en once tomos perteneciente a su propia biblioteca de la traducción española de *Clarissa* de Samuel Richardson, apuntando el nombre del impresor de cada uno para que no me equivocara. Y le dio una satisfacción enorme añadir que la lista de suscriptores incluía el nombre de Francisco de Goya.

Su humanismo hacía que se interesara por los lectores del pasado, de ahí que investigara listas de suscriptores, y en cuanto al presente Nigel reconocía que los gustos en literatura eran variados y por tanto cada crítico era capaz de ver y apreciar aspectos distintos de un texto o cuadro. Estaba siempre abierto a ideas novedosas y nuevas maneras de concebir y apreciar las obras literarias y artísticas. Para Nigel, el estudioso de las humanidades tenía que conocer las teorías estéticas del pasado e interesarse en profundidad por las sociedades que las vieron nacer; creía que la imaginación humana es capaz de idear nuevos esquemas mentales que nos permitan enriquecer el encuentro con los productos del pasado, conjugando lo heredado con lo que aporta la experiencia empática actual de cada individuo tanto en la lectura de un poema lírico o texto político-filosófico de Cadalso como en su contemplación de un cuadro o grabado satírico de Goya.

Al enfrentarnos con el hombre resulta imposible separar el lado humano de Nigel Glendinning de su faceta de investigador. Sus textos críticos se apoyaban siempre en argumentos razonados que ponían empeño en separar juicios y opiniones de los datos fidedignos o los que parecían verdaderos. Esta forma de hacer destacó en su defensa de la atribución a Goya de algunos cuadros cuya autenticidad fue cuestionada en afirmaciones no basadas en pruebas demostrables. Si se atrevía a emitir juicios de valor no había duda de que eran juicios, y por tanto provisionales en cuanto a su validez histórica. Y la base en que solían fundarse esos valores venía de la esencial humanidad compartida por el crítico y el aprendiz en la literatura o en el arte. En consecuencia su técnica expositiva rehuía lo dogmático; no intentaba imponer sus opiniones, solo razonarlas lógicamente. Para asuntos polémicos exponía la posible variedad de puntos de vista antes de optar por uno que le parecía más convincente. Al recurrir, raramente, a afirmaciones más contundentes hacía uso de la ironía e incluso el humor para suavizar su fuerza; ante actitudes dogmáticas mostraba escepticismo.

En sus estudios sobre Goya un sistema de valores humanista es más evidente. Para llegar a las posibles creencias del artista comparaba las que argumentaba ser posturas suyas con las de sus contemporáneos. Solo con esa actitud historicista parecía posible evaluar el pensamiento de un creador insigne a más de dos siglos de distancia. En el fondo, Nigel Glendinning defendía los valores humanistas, algunos de los cuales destacaban de manera señalada en el Siglo de las Luces –la tolerancia, la libertad, la solidaridad, el cosmopolitismo, la compasión, la razón– cuyo peso relativo derivaba de la experiencia humana. En la literatura y las artes la presencia de estas características y la eficacia de su representación son capaces de hacer suscitar en el espectador o el lector sentimientos que emanan de las emociones más profundas. Forman parte de nuestra humanidad común, algo que la carrera profesional de Nigel Glendinning, reflejo de su propia personalidad, siempre pretendía demostrar.

PHILIP DEACON
UNIVERSIDAD DE SHEFFIELD

JOSÉ SIMÓN DÍAZ, PILAR DE LA BIBLIOGRAFÍA ESPAÑOLA

El 24 de diciembre de 2012 falleció en Madrid, a los 92 años, don José Simón Díaz, pilar de la Bibliografía en España y maestro de cuantos tuvieron la oportunidad de conocerle. Glosar una vida dedicada al estudio y al trabajo es tarea compleja que, afortunadamente, ha realizado María Vázquez Estévez en su tesis doctoral, publicada recientemente por Edition Reichenberger bajo el título *Vida y obra del bibliógrafo José Simón Díaz*, su último gran homenaje, pues otros reconocimientos ya tuvo en vida, como la concesión de la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 1995, galardón que supuso un reconocimiento a una labor poco lucida pese a su gran importancia, la del bibliógrafo. Antes, en 1988, se publicó un libro-homenaje, y en 1984 se le concedió el Premio Internacional "Nicolás Antonio" del Centro de Estudios Hispánicos de la Syracuse University, en Nueva York. Todos ellos y alguno más se le hicieron en vida, pero ahora con su pérdida volvemos a evocar a quien es un gran pilar de la bibliografía española y uno de los intelectuales más prestigiosos del siglo XX.

Gran parte de su dilatada vida la dedicó a trabajar con la finalidad de facilitar el conocimiento de la producción intelectual española a lo largo de los siglos, una tarea quijotesca que ha sido, y sigue siendo, fuente de donde bebemos cuantos nos dedicamos a las letras hispánicas. Eran tres las líneas de trabajo: la recopilación retrospectiva de escritos, la guía selectiva y orientadora sobre lo fundamental y la información periódica de novedades que actualizaran los datos de las tareas anteriores. Fruto de esa labor están sus 414 publicaciones, que tan solo es una parte de su dedicación al conocimiento, ya que otra importante la destinó a la docencia y a la creación de instituciones culturales, como mencionaré más abajo. Sin olvidarse de los innumerables trabajos que dirigió y propició, algo que se puede constatar en el documentado libro de Vázquez.

Madrileño nacido el 17 de julio de 1920, en su entorno familiar tuvo el germen de la vida intelectual, a la que se dedicó el resto de su vida. Fue un brillante estudiante y ni los problemas de visión ni las circunstancias por las que tuvo que atravesar (estuvo en el paredón a punto de ser fusilado en la

Guerra Civil) fueron obstáculos para una creciente y dilatada carrera, ya que antes de los 16 años ingresaba en la Universidad Central para cursar Filosofía y Letras, si bien la guerra retrasó el comienzo de los estudios. Compaginó estos con su trabajo como auxiliar de biblioteca en la del Instituto San Isidro, donde conoció a la que sería su mujer, Josefina Palmer, bibliotecaria con la que se casó en 1945. Su formación como bibliotecario será importante en su actividad investigadora y se muestra claramente en sus publicaciones. En la Universidad tuvo grandes profesores como González Palencia, Dámaso Alonso, Morales Oliver, Entrambasaguas, Hurtado o Alcázar Molina, entre otros. Tras licenciarse ingresó en el Cuerpo Auxiliar de Bibliotecas por oposición, carrera que dejaría posteriormente por la docencia, pues a partir de 1945 fue nombrado Catedrático de Lengua y Literatura Españolas y destinado a Logroño, concursando más tarde en Madrid en el Instituto Isabel la Católica. Por esos años empezó a publicar, y tan solo en 1944, un año después de licenciarse, dio a la luz catorce variados artículos. En 1946 consolida su relación con el CSIC y se convierte en colaborador del Instituto "Nicolás Antonio" de Bibliografía, pasando, en 1947, a la secretaría de la *Colección de índices de publicaciones periódicas*. Ese mismo año se doctora en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense. En 1952 es secretario de la *Revista de Literatura*, donde inició la sección de información bibliográfica. Más adelante, en 1969, siendo ya docente, se le nombró Investigador Científico por concurso de méritos, supernumerario desde 1970.

Sin embargo, fue a la docencia universitaria a la que dedicó más tiempo, pues desde que la iniciara, allá por 1956, como Encargado de Curso de la disciplina de Bibliografía Hispánica en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, hasta su jubilación, como Catedrático emérito, en 1992, no dejó de pasar por las aulas para formar a cientos de alumnos, muchos de los cuales se han servido de su aprendizaje para sus investigaciones. Ocupó el puesto que dejó vacante Sáinz Rodríguez por su salida de España, si bien hasta la jubilación del último en 1970 no pudo obtener la Cátedra. Poco después, en 1972, creó el Departamento de Bibliografía, del cual fue director. En esta brillante etapa del Departamento llegó a dirigir 34 tesis doctorales, además de proyectos de investigación, entre los cuales destaca el de Tipobibliografía Española, cuyos resultados han supuesto un gran avance en el control de la producción bibliográfica nacional. Precisamente fue en este proyecto en el que, siendo alumno de Filología Hispánica, le conocí y a partir de entonces guio mis primeros pasos como investigador, pues dirigió mi tesis doctoral sobre la imprenta segoviana, y siguió mi trayectoria, animándome a continuar y orientándome en mi devenir bibliográfico.

Innato emprendedor, fundó el Instituto de Estudios Riojanos (1948), el Instituto de Estudios Madrileños (1951), la Confederación de Centros de Estudios Locales (CECEL), la Asociación de Investigadores y Colaboradores del CSIC y la Asociación Española de Bibliografía (1988), de la que fue su primer presidente. Estuvo vinculado al Instituto Nacional del Libro Español (INLE) desde 1957 como Jefe adjunto del Departamento de Bibliografía y Subjefe del

Departamento de Asuntos Culturales (hasta 1968). Fue su representante en el XVI Congreso de la Unión Internacional de Editores, celebrado en 1962, y en el III Congreso Internacional de Bibliofilia (1963). Participó en la UNESCO, por designación de su Director, en 1961, como miembro de la Comisión internacional de doce expertos encargada de redactar un proyecto de normalización de estadísticas de libros y periódicos. En 1964, participó como Consejero técnico de la Delegación española en la XIII Conferencia General de la UNESCO. Fue nombrado Académico correspondiente de la Academia de Cultura Valenciana (1970), "Amigo de Honor" de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País, de Guipúzcoa (1975); Miembro de la Academia de Historia y Arte de San Dámaso del Arzobispado de Madrid (1978); Miembro de honor del Instituto de Estudios Sorianos (1981); Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla (1983); Miembro correspondiente de la Junta Central de Estudios Históricos de la ciudad de Buenos Aires (1986); Consejero honorario del Instituto de Estudios Giennenses, de Jaén (1986); Académico correspondiente de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes (1994); y Académico honorario de la de Historia y Arte de San Dámaso, de Madrid (1999). Las menciones anteriores son claro testimonio de su influencia en el ámbito cultural.

De su obra sin duda destaca la *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, que inició en 1948. El ambicioso proyecto pretendía aportar el repertorio de obras producidas en el ámbito hispánico hasta el Siglo de Oro, incluidas las menores, desde sus manuscritos hasta las últimas ediciones y también los estudios generados por ellas, además de unas minuciosas descripciones, la localización de ejemplares e incluso pequeñas reproducciones de gran interés. Sus dieciséis volúmenes publicados entre 1950 y 1994 (el XVI), con hasta tres reediciones de algunos de ellos, contienen un gran caudal de información y la lástima es que no pudiera concluirla, algo que no se debió a su voluntad, pues tenía el siguiente volumen preparado para la imprenta y el resto de materiales hasta la letra z recopilados, sino por incumplimiento del contrato por parte del CSIC. Revisando sus obras se percibe su inquietud intelectual, que le lleva a escribir sobre temas muy variados, sobre todo de historia local y regional, bibliografía, literatura e historia del libro. Teórico de la bibliografía y sobre el libro antiguo, infundió a su alrededor el espíritu de trabajo colaborativo que le caracterizaba y muchos de sus discípulos han sido, y son, grandes especialistas en sus respectivas áreas.

Su clara vocación docente e investigadora, su enorme capacidad de trabajo y la facilidad para transmitir su entusiasmo han hecho su figura imprescindible para la comprensión de una parte importante de la actividad intelectual española del siglo XX. Pues una de sus mejores virtudes fue la de implicar a sus alumnos y colaboradores en las múltiples líneas de trabajo que siguió a lo largo de su vida, la mayor parte de ellas de carácter bibliográfico. A su alrededor siempre se trabajaba, dirigía las tareas con la minuciosidad de quien está pendiente de todos los detalles y tiene muy claro cuál había de ser el resultado final.

Finalizó su etapa pública, debido a su ceguera, en el año 2000, pero estaba al tanto de todas las novedades bibliográficas y tecnológicas de las que no pudo disfrutar y que, sin duda, le habrían hecho multiplicar su ya impresionante rendimiento. Un día me dijo, al hablar de la tecnología, que aún estaba esperando sentado a que le arrollara el tren de las tecnologías, pues sus grandes ventajas no parecía que repercutieran en el avance de la investigación. Tenía toda la razón y me pregunto qué no habría logrado si hubiera dispuesto de los medios que hoy tenemos a nuestro alcance.

En 2004, donó su biblioteca particular a la Biblioteca de la Universidad Complutense y sus libros hoy forman parte del Aula "Simón Díaz" en la Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla", donde acompañan a los alumnos y profesores que allí acudimos a lo largo del curso. Son testimonios de una labor que no ha finalizado con su fallecimiento, pues cada vez que cualquiera de nosotros consulta una de sus obras, revisa alguno de sus trabajos o investiga una de sus líneas, don José se hace presente.

Sirvan estas líneas como modesto homenaje a un profesor, bibliotecario, académico, miembro de comités, experto, asesor, consejero, editor, presidente, vocal, director, fundador de instituciones culturales y, sobre todo, maestro.

FERMÍN DE LOS REYES GÓMEZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

CRÓNICA

Gerardo Bolado
Ciriaco Morón Arroyo, XXVII Premio Internacional Menéndez Pelayo
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXIX, 2013, 439-440

CIRIACO MORÓN ARROYO, XXVII PREMIO INTERNACIONAL MENÉNDEZ PELAYO

El 13 de septiembre del año 2013, el hispanista Ciriaco Morón Arroyo recibió el XXVII Premio Internacional Menéndez Pelayo que conceden la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y el Colegio de México, en una brillante ceremonia académica presidida por el rector, César Nombela, el presidente de Cantabria, Ignacio Diego, y el subsecretario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Fernando Benzo Sáiz. Como es habitual, esta ceremonia de entrega formó parte del acto de clausura de los Cursos de Verano de esa Universidad que tuvo lugar dentro del Paraninfo de Las Llamas en Santander. Morón Arroyo enriquece así la larga lista de personalidades que en los últimos años han sido distinguidos con este galardón, entre otros, Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, Mario Benedetti, Laín Entralgo, Lázaro Carreter o Julián Marías.

Se reconoce así la trayectoria académica de este insigne hispanista en las Universidades de Pennsylvania (Filadelfia), y de Cornell en Ithaca (New York). Formado en las Universidad de Salamanca y München, donde actualizó su impronta teológica y filosófica familiarizándose con pensadores contemporáneos, como Martin Heidegger o Karl Rahner, desarrolló su labor docente e investigadora en el ambiente analítico de esas universidades americanas, y dentro del campo de los estudios hispánicos y la literatura comparada. Su extensa producción académica responde a sus facetas más características como humanista: historiador del pensamiento español contemporáneo, filólogo especialista en la literatura española del Siglo de Oro, e intelectual católico que reflexiona sobre el sentido de las humanidades. "Todos mis estudios, reconoció Ciriaco Morón Arroyo en rueda de prensa, han tratado de insertar la cultura española en la europea, de la que es un ingrediente fundamental. De ahí mi admiración por la portentosa hermenéutica de Menéndez Pelayo."

Entre sus publicaciones como historiador del pensamiento español, destacan libros como *El sistema de Ortega y Gasset* (1968), *Hacia el sistema de Unamuno* (2003), y también sus numerosos trabajos dedicados a poner en valor la obra de Menéndez Pelayo como historiador del pensamiento y de las

literaturas españolas e iberoamericanas que está a su juicio en "la raíz de todo el hispanismo europeo y americano". Entre los libros que forman parte de su faceta de filólogo, destacan *Nuevas meditaciones del Quijote* (1976), *Sentido y forma de La Celestina* (1974), *Calderón, pensamiento y teatro* (1982) o *Para entender el Quijote* (2005). En su reflexión sobre las humanidades, de la que es un buen exponente su libro, *Las humanidades en la era tecnológica* (1998), incide en que son un saber necesitado de rigor y de actualización, a la vez que defiende su sentido educativo que se hace efectivo en la construcción de la identidad personal y colectiva.

El encargado de entregar el Premio fue el Presidente de la empresa patrocinadora, "E.ON España e Italia", el Sr. Miguel Antoñanzas, quien elogió la trayectoria académica de Ciriaco Morón Arroyo que es en la actualidad profesor invitado en el Curso de Alta Especialización en Filología Hispánica del CSIC. El hispanista galardonado es miembro de prestigiosas sociedades nacionales e internacionales, entre las que se cuenta la Real Sociedad Menéndez Pelayo.

Después de recibir el Premio, Morón Arroyo pronunció con brillantez la conferencia titulada "Tres visiones del Quijote: Ortega y Gasset, Menéndez Pelayo y Américo Castro" en la que defendió la validez del legado del historiador y crítico santanderino, frente a prejuicios intelectuales, sembrados por las generaciones intelectuales del 98 y del 14, que todavía impiden normalizar su vigencia en nuestro presente denso, del que si forman parte miembros de esas generaciones, como Unamuno, Ortega, o Castro.

Después de la conferencia del galardonado, intervino el catedrático emérito de la UNED, Manuel Suances, que dramatizó el significado de la enorme obra histórica de Menéndez Pelayo para la recuperación de la tradición cultural española en la Restauración. A continuación, recibió el título de Rector Honorario de la UIMP y la Medalla de Honor de la Institución, su rector anterior, Salvador Ordóñez, que destacó el valor de esta Universidad Internacional como parte del patrimonio histórico y cultural español de los siglos XX y XXI. Fue precisamente durante el rectorado de Salvador Ordóñez, en enero del año 2010, cuando la UIMP y la RSMP crearon la Cátedra Menéndez Pelayo, de la que Morón Arroyo es titular en la actualidad.

Después de las palabras de reconocimiento del Sr. Ignacio Diego, y del Sr. Fernando Benzo, clausuró el acto el rector César Nombela que volvió a elogiar la extensa obra de Ciriaco Morón Arroyo, reivindicando en su persona la "tarea impagable" de los científicos españoles en el extranjero; pues el humanista galardonado desempeñó desde 1971, y hasta su jubilación en 2004, una cátedra con nombre, la 'Emerson Hinchliff' de Estudios Hispánicos en la Universidad de Cornell, y es Doctor Honoris Causa en Letras Humanas por la Universidad de Saint Joseph de Filadelfia.

GERARDO BOLADO
UNED-CANTABRIA

Ciriaco Morón Arroyo
Tres visiones de Cervantes: Menéndez Pelayo,
Ortega y Gasset, Américo Castro
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXIX, 2013, 441-459

TRES VISIONES DE CERVANTES: MENÉNDEZ PELAYO, ORTEGA Y GASSET, AMÉRICO CASTRO

(Versión revisada del discurso pronunciado en la recepción del Premio Internacional Menéndez Pelayo. Santander, 13 de septiembre de 2013)

Excelentísimas autoridades y amables oyentes: Mi reacción a este prestigioso premio es la gratitud y la alegría, al comprobar la existencia de personas que han valorado con inmensa generosidad mi trabajo como profesor de humanidades. Estas personas refutan la impresión tan extendida del universal egoísmo. Después de 46 años fuera de España –cinco como estudiante en Alemania y 41 como profesor en los Estados Unidos– volví en 2004 con la conciencia de jubilado dedicado en mi retiro al estudio de los dos temas que más me han ocupado en mi carrera: los criterios de rigor científico en los estudios humanísticos, y la utilidad de esos conocimientos, incluso cuando logremos en ellos el rigor deseado. Pero el profesor Garrido Gallardo, del C.S.I.C., se empeñó en conservar mi pálida luz sobre el celemín, invitándome a participar en el Curso de Alta Especialización en Lengua, Literatura y Cultura españolas del C.S.I.C., en su magno proyecto intelectual DETLI (Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales) y en congresos organizados bajo su dirección. De esas colaboraciones en cursos y congresos ha surgido la atención a mi trabajo, que ha culminado en este premio. Al profesor Garrido y a D. Alfonso González Hermoso de Mendoza, Director General de Evaluación y Cooperación Territorial del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, debo mi primera expresión de gratitud.

El certificado y la medalla símbolo del Premio los he recibido del Sr. Antoñanzas, Director de la empresa E.ON España. Él encarna el patrocinio económico del trabajo intelectual, el mecenazgo, nombre derivado de Cayo Milcio Mecenas, protector de varios poetas romanos, entre ellos Horacio y Virgilio. Saludo al Sr. Antoñanzas con los versos de Horacio al generoso patrocinador romano: "Mecenas, atavis edite regibus,/ oh et praesidium et dulce decus meum!" (Horacio, *Carmina*, I.1-2).

Esta ceremonia clausura las actividades del curso 2013 en la UIMP de Santander. Me siento obligado a recordar que mi primera venida a esta Universidad tuvo lugar en 1981, invitado por D. Manuel Revuelta Sañudo, director entonces de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. Desde aquel verano, Revuelta organizó varios cursos a los que siempre me invitaba. Él hacía todo el trabajo de organización y dirección y yo preparaba los programas, sugería los nombres de los colaboradores y aportaba mi colaboración.

Expreso también mi gratitud al profesor César Nombela, rector magnífico de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, y a todos cuantos le han acompañado en la valoración de mis trabajos, que han calificado con matrícula de honor o "meritissimus cum praemio".

Viendo la lista de personas galardonadas, debería extenderme en expresiones que serían de una modestia muy sincera, no falsa. Pero mi mejor prueba de modestia es respetar el tiempo de cada uno de ustedes, no hablando más de mí sino de un tema que pueda enriquecernos o al menos estimularnos a todos. El Sr. Rector Nombela me indicaba que esta clausura de los cursos con la entrega del Premio y la medalla de la prestigiosa Universidad, quería ser la culminación de las conmemoraciones del centenario de la muerte de Menéndez Pelayo el 19 de mayo de 1912. Para poner de relieve la actualidad del sabio cántabro, voy a comparar su visión de Cervantes, generalmente olvidada, con dos libros que continúan vigentes después de casi un siglo: *Meditaciones del Quijote*, de Ortega y Gasset (1914), y *El pensamiento de Cervantes* de Américo Castro (1925). Como en esta ocasión hay que acentuar los méritos de Menéndez Pelayo, cabe el peligro de desnudar a dos santos para vestir al nuestro. Por supuesto, quiero evitar ese desliz, apreciando el valor de cada uno según mi capacidad de comprensión. En esta búsqueda de justicia y equilibrio no hago sino seguir el ejemplo de Menéndez Pelayo.

I

MENÉNDEZ PELAYO

"La cultura literaria de Cervantes y la elaboración del *Quijote*"

El 8 de mayo de 1905, Menéndez Pelayo pronunció en la Universidad Central –así se llamaba entonces a la Universidad Complutense de Madrid– su discurso titulado "Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*".[1] Su intención era "fijar el puesto de Cervantes en la historia de la novela y caracterizar brevemente su obra bajo el puro concepto literario en

[1] Utilizo la edición de José María de Cossío en *Discursos*, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, t. 140.), 1956, pp. 109-164.

que fue engendrada". La expresión "puro concepto literario" significa el despliegue de análisis, síntesis, contextualización del *Quijote* en la biografía de Cervantes y en su ambiente intelectual, y valoración estética y humana de la obra cervantina. Desde ese esfuerzo de visión global del texto, alude con desdén a las "insulsas alegorías" y a las lecturas indisciplinadas en las que Cervantes resultaba el mejor psiquiatra, jurista y político de la historia. Sobre todo se rebela Menéndez Pelayo contra quienes hacían de Cervantes un librepensador "moderno", sin ninguna base documental.

El texto es extenso (56 páginas en la edición que utilizo) y no tiene subdivisiones, lo que dificulta establecer el índice de temas tratados y la lógica de su estructura. El título sugiere una división en dos partes: 1ª) La cultura literaria de Cervantes, y 2ª La elaboración del Quijote, pero el discurso no se distribuye según ese esquema. Sin embargo, el autor nos da criterios aceptables para dividir el discurso en tres partes: primera, desde el principio (p. 109) hasta la página 132, en la que propone una transición: "Y no hablemos más de lo que es accesorio en el arte de Cervantes". El estudio de lo no accesorio sino central, se extiende desde esta página hasta la 153, donde se acaba una extensa reflexión sobre los libros de caballerías. Finalmente, una tercera parte se establece después del análisis de esos libros, cuya presencia se percibe en la novela histórica de Walter Scott (153). Menéndez Pelayo continúa: "Pero Walter Scott y todos los novelistas modernos no son más que epígonos respecto de aquel patriarca del género, que tiene entre sus innumerables excelencias la de haber reintegrado el elemento épico que en las novelas caballerescas yacía soterrado bajo la espesa capa de la amplificación bárbara y desaliñada" (153). Y las últimas páginas del discurso (pp. 153-164) se centran sobre el *Quijote*.

En la parte primera de su intervención trata Menéndez Pelayo de las obras de Cervantes en general, de su "humanismo", y prepara al lector para la serie de rasgos que hacen del *Quijote* la obra excepcional del arte narrativo. La obra lírica y dramática de Cervantes le daría un lugar digno de atención en la historia de la literatura española, pero no le distinguiría de otros escritores contemporáneos. Las comedias y entremeses merecen mención en la trayectoria del teatro anterior a Lope de Vega, pero son obras "de mérito muy relativo… que adolecen de todos los defectos de la inexperiencia técnica" (113). "En cambio, el genio de la novela había derramado sobre Cervantes todos sus dones…de tal suerte que en opinión de muchos, el *Quijote* es una nueva casta de poesía narrativa no vista antes ni después; *tan humana, trascendental y eterna como las grandes epopeyas, y al mismo tiempo doméstica, familiar, accesible a todos, como último y refinado jugo de la sabiduría popular y de la experiencia de la vida"* (114; las cursivas son mías).

El criterio para apreciar la maestría de la obra maestra es la fusión de la verdad humana y "trascendental" de la gran epopeya con la verdad de la "experiencia de la vida", igualmente humana pero familiar y sencilla. La obra de arte da forma a la conciencia de la vida humana como una línea que culmina en las preguntas más hondas y arraiga en las experiencias más sencillas.

La Galatea y el *Persiles* son obras del "escritor de profesión" (114; este término tiene una clara connotación peyorativa; para esa connotación diríamos hoy "escritor de oficio", ya que Cervantes se hizo 'escritor de profesión', en sentido positivo, cuando quedó inválido como soldado, y como profesional de la escritura llegó nada menos que al *Quijote*); algunas novelas ejemplares son obras maestras, "inseparables de la obra magna" (114-115). Sin embargo, a pesar de su valor, deben leerse "donde Cervantes quiso que se leyesen…entre la primera y la segunda parte del *Quijote*. De este modo, el genio fragmentario que en las novelas resplandece sirve de complemento al esbozo, también fragmentario, aunque valentísimo, de la primera parte del *Quijote*. Pero esos ejercicios preparan para la obra serena, perfecta y equilibrada de la parte segunda, en que la intuición poética de Cervantes *alcanzó la plena conciencia de su obra, trocándose de genialmente inspirada en divinamente reflexiva"* (115; cursivas mías).

Menéndez Pelayo aplica en 1905 a Cervantes palabras parecidas a las que utilizó para San Juan de la Cruz en el discurso "De la poesía mística" de 6 de marzo de 1881, al tomar posesión de su sillón en la Real Academia Española de la Lengua. Después de señalar la culminación del perfecto equilibro clásico entre fervor y forma en Fr. Luis de León, añade sobre los poemas de San Juan: "Hay una poesía más angelical, celestial y divina, que ya no parece de este mundo".[2]

Tamayo de Vargas (1589-1641), erudito "algo pedante" (Menéndez Pelayo), le llamó a Cervantes "ingenio lego", pero se equivocó; Cervantes no fue un estudioso de los clásicos, pero "el espíritu de la antigüedad clásica había penetrado en lo más hondo de su alma" (117). Inmediatamente cita Menéndez Pelayo varios rasgos de la actitud del humanista que se encuentran en Cervantes prescindiendo de sus conocimientos: "La humana y aristocrática manera de espíritu…, dice Menéndez Pelayo, encontró su más perfecta y depurada expresión en Miguel de Cervantes, y por esto principalmente fue humanista más que si hubiese sabido de coro toda la antigüedad griega y latina".[3] Conoció algunas obras griegas en traducciones, y el platonismo en los *Diálogos de amor*, de León Hebreo, algunos diálogos de Luciano de Samosata y de sus imitadores españoles, como Alfonso de Valdés y Cristóbal de Villalón.

El humanismo incluye la atención a la cultura popular "que enaltecieron Erasmo y Juan de Mal-Lara" (116), y menciona la "influencia latente, pero siempre viva, de aquel grupo erasmista, libre, mordaz y agudo, que fue tan poderoso en España y que arrastró a los mayores ingenios de la corte del

---

[2] *Discursos*, Ed. cit., p. 48.

[3] Ed. cit., p. 118. Laín Entralgo notó que Menéndez Pelayo mantuvo su tesis juvenil de la cultura griega como armonía, sin enterarse, al parecer, de los libros de Nietzsche, Rohde y Burkhardt, que habían puesto de relieve lo dionisíaco, lo pasional y lo irracional en la cultura griega clásica. Ver Pedro Laín Entralgo, *Menéndez Pelayo y el mundo clásico*, Madrid, Fundación Pastor, 1956, pp. 20-21.

Emperador" (120). Cita expresamente el *Diálogo de Mercurio y Carón*, de Alfonso de Valdés, que él atribuye a su hermano Juan. Ahora bien, el erasmismo no hizo mella en la fe de Cervantes, que fue "sinceramente fiel a la creencia tradicional" (120). Frente a esta convicción Américo Castro piensa que la inmersión de Cervantes en el humanismo italiano y su simpatía por Erasmo suponían al menos el cuestionamiento de "la creencia tradicional".

Parece que Cervantes no conoció *El Conde Lucanor* de don Juan Manuel, a pesar de estar editado desde 1575 por Argote de Molina. En cambio se imbuyó en Boccaccio y tiene con él rasgos comunes. A Boccaccio le llama Menéndez Pelayo, "padre indisputable de la novela moderna en varios de sus géneros…Ningún prosista antiguo ni moderno ha influido tanto en el estilo de Cervantes como Boccaccio" (126). Pero esa influencia se limitó al aspecto formal, no al contenido.

Hijo de su tiempo, Cervantes "cultivó a veces géneros falsos como la novela pastoril, la novela sentimental y la novela bizantina de aventuras" (127). En él había una "aspiración romántica" (128) que se abrió cauce, primero en su vida aventurera y luego en los idilios y viajes fantásticos de sus textos. La novela pastoril fue una falsa idealización de la vida del campo, como el libro de caballerías lo fue de la vida guerrera.[4] La *Galatea* y el *Persiles* son concesiones de Cervantes a los tópicos literarios de su época, aunque en las dos obras se note la huella del genio personal, y en la segunda parte del *Persiles* se encuentren "algunas de las mejores páginas escritas por su autor ".[5]

Las obras mencionadas hasta aquí son "lo accesorio en el arte de Cervantes" (132). Ahora entra Menéndez Pelayo de manera más concreta en el tema prometido en el título: la cultura literaria del autor del *Quijote*. Algunos exaltan esta obra manifestando desdén hacia toda la literatura española y al resto de los escritos cervantinos, "tratándole poco menos que como un idiota de genio que acertó por casualidad en un solo momento de su vida" (133). La verdad es que todas sus obras, aun las más susceptibles de crítica, "prueban una cultura muy sólida y un admirable buen sentido".[6] Además, no fue un improvisador sino escritor lento que corrigió sus escritos, como se ve en las diferentes versiones conservadas de *El celoso extremeño* y *Rinconete y Corta-*

[4] Menéndez Pelayo piensa que Cervantes puso los libros de poesía junto a los caballerescos en el escrutinio del *Quijote* (I.6), porque los consideraba igualmente rechazables. En esto creo que no reproduce la postura cervantina, para quien los libros de poesía son "libros de entendimiento", no de la imaginación loca como son los de caballerías.

[5] Ed. cit., p. 131. "Puesta de sol es el *Persiles*, pero todavía tiene resplandores de hoguera" (ibíd., 132).

[6] Ed. cit., p. 133. El término lo había empleado en *Historia de las ideas estéticas*. Ortega y Gasset malentendió la expresión, tomándola como forma de pensar simplista que acepta las opiniones corrientes y vulgares. "El más famoso maestro de literatura española, hace no muchos años pretendió resumir a Cervantes diciendo que su característica era… el buen sentido. Nada hay tan peligroso como tomarse estas confianzas con un semidiós, aunque éste sea un semidiós alcabalero" (*Meditaciones del Quijote*, I.15, I, 363-64).

dillo, y en la lentitud con que produjo la segunda parte del *Quijote* (133). "La genial precipitación de Cervantes es una vulgaridad crítica, tan falta de sentido como otras muchas" (134). Aquí formula Menéndez Pelayo la tesis fundamental de su estudio: "El campo de Cervantes fue la narración de casos fabulosos, la pintura de la vida humana….Cuando razona…cuando declama…es un escritor elegante, ameno, gallardísimo, pero... no tiene nada de peculiarmente cervantesco" (134). Este contraste establecido por Menéndez Pelayo entre el Cervantes genio artístico y el Cervantes formulador nada excepcional de pensamientos, ha popularizado la idea de que el sabio cántabro consideró al novelista como "ingenio lego". Es un craso error y una crasa injusticia contra el gran estudioso.

Cervantes es "incomparable y único en la narración y en el diálogo" (135). Modelos anteriores tenía en *La Celestina* y en las comedias y pasos de Lope de Rueda. En el trasfondo está *El Corbacho* del Arcipreste de Talavera, aunque no llegó a conocerlo.[7] Pero ninguna de estas "fuentes" explica la prosa del *Quijote* más que en lo secundario, y desde luego, Cervantes se distancia por completo de la picaresca.[8] La prosa del gran libro "tiene en su profunda espontaneidad, en su avasalladora e imprevista hermosura, en su abundancia patriarcal y sonora, en su fuerza cómica irresistible, un sello inmortal y divino" (138-39). El autor se funde de tal manera con sus personajes que parece desaparecer en ellos… "Entre la naturaleza y Cervantes ¿quién ha imitado a quién? Se podrá preguntar eternamente" (139). Y junto a sus afirmaciones Menéndez Pelayo introduce la crítica de tesis que considera erróneas: "Han dado algunos en la flor de decir que Cervantes no fue *estilista*; sin duda los que tal dicen confunden el estilo con el amaneramiento" (139).

Después del trasfondo y contexto cultural descrito, Menéndez Pelayo dedica dieciséis páginas (139-154) a los libros de caballerías. La caballería española es histórica y sobria; tiene poco que ver con las aventuras quiméricas y con "la pasión del amor, principal impulso del caballero andante" (141). "El influjo y propagación de los libros de caballerías no fue un fenómeno español sino europeo" (145), aunque en el siglo XV influyeron en las costumbres cortesanas. Pero las hazañas de los españoles en el siglo XVI fueron tan magníficas que las ficciones caballerescas se quedaban cortas y pobres en

[7] Ed. cit., p. 136. "El bachiller Fernando de Rojas fue discípulo suyo [del Arcipreste de Talavera], no hay duda en ello" (137). Aquí inserta Menéndez Pelayo un breve excurso sobre *El Corbacho* y *La Celestina*.

[8] "Creo que la más fina observación que Menéndez Pelayo hizo acerca de Cervantes se refiere a la infinita distancia que establece entre aquél y la novela picaresca" (A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, cap. V., ed. Julio Rodríguez Puértolas, Barcelona, Noguer, 1980, p. 228). En mi libro *Para entender el Quijote* (Madrid, Rialp, 2005) cito dos razones por las que Cervantes rechaza la picaresca: porque narra bellaquerías y ya que el procedimiento autobiográfico no permite acabar el libro porque no está acabada la vida del protagonista-narrador (*Quijote* I.22).,

comparación. Este mensaje del verismo histórico de la épica española fue sostenido y reforzado por Menéndez Pidal en todas sus investigaciones.

Sin embargo, los libros de caballerías fueron populares y su lectura fue condenada por muchos autores, sobre todo los de libros espirituales. ¿Por qué fueron tan populares? Menéndez Pelayo responde distinguiendo la novela como obra de arte y la novela como entretenimiento: "La novela como arte es para muy pocos; la novela como entretenimiento está al alcance de todo el mundo" (151). Lo falso de esos libros fue eliminado en "La novela histórica de Walter Scott, que es la más noble y artística descendencia de los libros de caballerías" (153). Y se logró "Cuando el espíritu de la poesía caballeresca…se combinó con la adivinación arqueológica, con la nostalgia de las cosas pasadas y con la observación realista de las costumbres tradicionales" (152).

Frente a la tesis vulgarizada de que el *Quijote* se escribe contra los libros de caballerías, Menéndez Pelayo afirma: "La obra de Cervantes…no vino a matar un ideal, sino a transfigurarle y enaltecerle. Cuanto había de poético, noble y hermoso en la caballería se incorporó en la obra nueva con más alto sentido" (153).

La ocasión que estimuló el libro pudo ser cualquier anécdota de un lector enloquecido por los libros caballerescos, combinada con el recuerdo de la locura de Orlando y de Amadís. El *Quijote* comienza como parodia de esos libros y personajes, pero se independiza de ellos, y va superando su locura de andante con las virtudes del caballero. El héroe…adquiere la plenitud de su vida estética en la segunda parte, porque se va liberando de la monomanía simplista y cobrando una complejidad de personaje ideal. "La sabiduría fluye en sus palabras de oro" (156). "Don Quijote oscila entre la razón y la locura por un perpetuo tránsito de lo ideal a lo real".[9] Al apreciar los valores de don Quijote como caballero en el sentido positivo que tuvo siempre y sigue teniendo la palabra caballero, el Menéndez Pelayo obseso contra las lecturas alegóricas del libro, reconoce que el personaje se convierte en un símbolo, aunque para su autor más que símbolo fue criatura viva, dechado de la más alta humanidad. El libro de Cervantes es "La epopeya cómica del género humano, el breviario eterno de la risa y de la sensatez" (159).

Las últimas páginas del discurso se dedican a Sancho, "fisonomía tan compleja como la suya [la de don Quijote] en medio de su simplicidad aparente y engañosa" (160). "Sancho…es un espíritu redimido y purificado del fango de la materia por don Quijote; es el primero y mayor triunfo del ingenioso hidalgo… don Quijote se educa a sí propio, educa a Sancho, y el libro entero es una pedagogía en acción, la más original de las pedagogías" (164). Y si la España de 1905 es un cuerpo lacerado por todo tipo de llagas y carencias, "el recuerdo de

[9] P. 157. Ortega y Gasset critica la idea de realismo que él atribuye a Menéndez Pelayo. Pero convendría estudiar el tema de manera directa, porque quizá no sea justa esa crítica. El autor de la *Historia de las ideas estéticas* no tiene un concepto simplista del realismo.

tal libro es nuestra mayor ejecutoria de nobleza, y las familiares sombras de sus héroes continúan avivando las mortecinas llamas del hogar patrio y atrayendo sobre él el amor y las bendiciones del género humano".

Da pena extractar y resumir un texto tan rico y complejo como el que hemos estudiado. Para valorarlo hago mías las palabras de José María de Cossío: "En este discurso gana la crítica española una de sus más altas cimas" (*Discursos*, Prólogo, p. XXXVI).

II

ORTEGA y GASSET

Meditaciones del Quijote (1914)

José Ortega y Gasset nació en Madrid en 1883, estudió el bachillerato con los jesuitas en Málaga y comenzó a estudiar Derecho y Filosofía y Letras en la universidad de Deusto, regida por los jesuitas. Al terminar el primer curso universitario se traslada a Madrid, donde obtiene el título de doctor en Filosofía y Letras en 1904. Durante los cursos 1905 a 1907 estudia en las universidades de Leipzig, Berlín y Marburg. En esta universidad pasa dos semestres: el de "invierno" de 1906 y el de "verano" de 1907; en su Facultad de Filosofía se entusiasma con el neokantismo, expuesto por su fervoroso propagador, el profesor Hermann Cohen (1842-1918).

Cohen escribió varios libros sobre la obra de Kant, y un "Sistema de filosofía" en tres tratados: *Lógica del conocimiento puro* (1902); *Ética de la voluntad pura* (1907), y *Estética del sentimiento puro* (1912). La lógica, dice Cohen, es el análisis de cómo funciona la mente en el conocimiento más perfecto de todos. Ese conocimiento es el que funde la realidad con el método más riguroso de estudiarla. Los dos requisitos: realidad y exactitud, se dan en la Física matemática. La lógica será, pues, el análisis de cómo funciona la mente en la física matemática. Cualquier otro tipo de conocimiento, como el de la ética y la estética, cobra su validez por analogía con la ciencia modelo.

El joven Ortega vuelve de Marburg en septiembre de 1907 tan imbuido del sistema neokantiano que lo refleja incluso en frases espontáneas, como ésta: "Nos satisfacemos cuando nos cuentan que hoy se va de Madrid a Soria en menos tiempo que hace un siglo, olvidando que solo si vamos hoy a hacer en Soria algo *más exacto*, *más justo* o *más bello* de lo que hicieron nuestros abuelos, será la mayor rapidez del viaje humanamente estimable".[10]Exacto,

[10] "Sobre los estudios clásicos", 28.X.1907. En *Obras completas*, ed. Paulino Garagorri, Madrid, Alianza Editorial, 1983, I, 64. Todas las citas de Ortega van referidas a esta edición en 12 tomos.

justo y bello: ciencia, ética y estética. Los tres libros que formaban el Sistema de filosofía de su maestro Hermann Cohen, constituyen la "cultura". La cultura es la organización en sistema de los conocimientos que vamos adquiriendo de manera casual. Esa reelaboración sistemática de los saberes es la purificación. El conocimiento puro es, por tanto, la definición más rigurosa posible de nuestros conceptos y la ordenación de los conceptos en un sistema que clasifique de manera refleja la estructura objetiva de la realidad.

En el momento en que obsesionaba a los escritores "el problema de España", ese problema era para el joven Ortega la carencia de cultura rigurosa, de idealismo, que, como dice Cohen, es el "verdadero realismo", porque "la naturaleza, en su verdad (realismo), está en el libro de física" (naturaleza sistemáticamente conocida: idealismo).[11] Desde esta convicción Ortega se enfrenta con los representantes más visibles de la cultura española en su tiempo: Costa, Giner de los Ríos, los escritores del 98, Gumersindo de Azcárate, y por supuesto, con Menéndez Pelayo.[12]

Los escritores englobados en la que llamamos "generación del 98", postulaban la europeización de España: "Tenemos que europeizarnos y chapuzarnos en pueblo", había escrito Unamuno en 1895.[13] Según Ortega, los hombres del 98 no sabían lo que era Europa, y él les brinda la definición: "Europa igual ciencia. Todo lo demás le es común con el resto del planeta" (I, 102).

El autor con el que se enfrenta Ortega de manera más radical es Menéndez Pelayo, la figura intelectual más eminente de la época (Ramón y Cajal es un científico admirable y, por tanto, merece la admiración, no la crítica, del joven filósofo). Menéndez Pelayo es para el joven neokantiano el corifeo de unos estudiosos a los que llama "almogávares eruditos". Almogávares: hueste aguerrida, pero bárbara, y esa barbarie se reflejaba en que acumulaban datos y títulos de libros, pero no llegaban a la síntesis en la que consiste la comprensión de la historia, o sea, el verdadero conocimiento histórico (I, 339). "Cultura no es otra cosa sino esa premeditada, astuta vuelta que se toma con el pensamiento –que es generalizador– para echar bien la cadena al cuello de lo concreto.[14] La valo-

---

[11] H. Cohen, *Logik der reinen Erkenntnis*, Berlin, 1902, p. 599. Frente a Kant, que hablaba de la "razón pura", Cohen sostiene que la facultad "razón", debe analizarse en el resultado de su funcionamiento; por eso sustituye la expresión razón pura por conocimiento puro.

[12] De Azcárate escribe en 1910: "Aun cree en los impulsos orgánicos, espontáneos, sinceros, de nuestro pueblo. ¡Qué hombre más grato y respetable!: bien es verdad que su corazón vale mucho más que su sociología" ("Planeta sitibundo", I, 149).

[13] *En torno al casticismo*, V. En OC, Barcelona, Edit. Vergara, 1958, III, p. 300. He documentado el enfrentamiento de Ortega con los escritores del 98 en mi libro *El "alma de España". Cien años de inseguridad*, 2ª edic., Oviedo, Ediciones Nobel, 2013, cap. V.

[14] "Vieja y nueva política", 1914, en OC., I, 285. "Por una idea diéramos nuestra escasa fortuna; por una teoría nuestra vida; por un sistema, yo no sé qué diéramos por un sistema" (1909, I, 494). Frente a Menéndez Pelayo Menéndez Pidal es un investigador de nivel europeo, no un mero erudito (Ver "*La epopeya castellana* de Ramón Menéndez Pidal", 22 de mayo de 1910, I, 146.

ración orteguiana de Menéndez Pelayo como puro erudito no puede ser más infundada; la obra del historiador, desde sus trabajos juveniles (recordar la *Historia de los heterodoxos*) es excepcional en su despliegue de síntesis sobre textos concretos, de semblanzas comprensivas de autores, y de visiones generales de los rasgos definitorios de escuelas y estilos filosóficos y literarios.

También reprende Ortega al Menéndez Pelayo que habló en su juventud de las "nieblas germánicas" (I, 341), refiriéndose sobre todo al krausismo. Pero la reprensión es también injusta, ya que el sabio de Santander había escrito en la *Historia de las ideas estéticas en España* los estudios más hondos sobre estética alemana, en síntesis que todavía no han sido superadas. Pero donde la crítica a Menéndez Pelayo es más extensa y explícita es en "Catecismo para la lectura de una carta" (X, 133-138).

El obispo de Madrid había organizado una manifestación el 11 de febrero de 1910 contra las escuelas laicas. Menéndez Pelayo considera la escuela laica un atentado contra la cultura, y escribe: "La escuela sin Dios es una indigna mutilación del entendimiento humano" (X, 134). Afirma que las escuelas filosóficas más respetables han sido espiritualistas. Ortega matiza o rechaza estas proposiciones (X,135). "La escuela laica se limita a negar el derecho a que se eduque a los niños en una enseñanza religiosa según la dogmática de una escuela determinada" (X,136). "Las más sabias y nobles teodiceas modernas son teodiceas sin Dios, como las más ciertas psicologías son psicologías sin alma" (136). "Escuela laica es escuela sin Iglesia" (X, 137).[15] "¿Se contentarían los oyentes del meeting con una escuela en que Dios fuera solo la emoción de la humana moralidad, no un ser sino el mero sentimiento de relación ética entre los hombres? Pues esta es la Teodicea de Pestalozzi!" (X,137). De nuevo, en el neokantismo la religión fue mitología, y ha cobrado su sentido constructivo en la ética racional moderna.

En 1911 Ortega lamenta el fracaso del krausismo por culpa, sobre todo, de Menéndez Pelayo: "Ambos fanatismos, el religioso y el casticista, reunidos pusieron en campaña aquella hueste de almogávares eruditos que tenía plantados sus castros ante los desvanes de la memoria étnica. Entonces se publicaron volúmenes famosos donde se decía que España había poseído y aun poseía todas las ciencias…".[16] Los famosos volúmenes son los de *La ciencia española* (1876) de Menéndez Pelayo. Al enfrentarse con el catolicismo y el casticismo (en Menéndez Pelayo el casticismo es la aceptación gozosa de su identidad como español), el joven Ortega establece los términos de la enco-

[15] Ver "La pedagogía social como programa político", 1910: "La escuela confesional frente a la laica, es un principio de anarquía, porque es pedagogía disociadora" (I, 519).

[16] "Una respuesta a una pregunta", 1911, *OC*, I, 211. En la famosa conferencia "Vieja y nueva política" (1914) la nueva generación surge contra los ideales de un estereotipado Menéndez Pelayo: "Una generación que…al escuchar la palabra España no recuerda a Calderón ni a Lepanto, no piensa en las victorias de la Cruz, no suscita la imagen de un cielo azul y bajo él un esplendor, sino que meramente siente, y esto que siente es dolor" (*OC*., I, 268).

nada polémica entre un agnóstico que pone en duda la compatibilidad de cultura y fe católica, y el católico que demuestra la compatibilidad de razón y fe en una obra portentosa. Por otra parte, en su etapa de catedrático y miembro de las academias, Menéndez Pelayo colaboró con sus contemporáneos "heterodoxos", aunque disintiera de sus ideas.

En sus escritos juveniles quizá el propósito central de Ortega sea sustituir la religión por la cultura secular. Su vocabulario contrapone estos términos:

Tradición	Modernidad
Corazón	Cerebro
Sentimiento	Pensamiento
Fe	Ciencia
Subjetivismo	Salvarse en las cosas
Religión	Cultura
España ("es el problema")	Europa ("la solución", I, 521).
Edad Media	Renacimiento
Romanticismo	Clasicismo

La primera columna representa el polo rechazable y la segunda el ideal a conquistar. El reflejo en política de este contraste es conservadurismo frente a liberalismo socialista.

A principios de 1911 Ortega vuelve a Marburg. Esa vuelta demuestra el deseo de profundizar en el neokantismo. Pero en ese año comienza a publicarse la revista *Logos*, que difunde una idea de cultura más abierta que la neokantiana. En ese año conoce la obra de Husserl, de Freud y nuevos ensayos de Simmel y otros filósofos más jóvenes. Ortega fue a Marburg neokantiano en 1911, y volvió al final de ese año decidido a enriquecer su rígido concepto de cultura con experiencias de la vida que se hacen cultura cuando se las somete a reflexión. El germanismo, que antes era la cultura frente al kabilismo español, se puede ahora completar con la cultura española: "Hay también un logos del Manzanares".[17]

Esa síntesis adquiere su primera expresión en *Meditaciones del Quijote* (1914), libro que Ortega menciona en años posteriores como la primera presentación de su pensamiento original.[18] El conocimiento puro se enriquece con la experiencia de la vida, y la religión es una forma de cultura. La "Meditación preliminar" del libro establece unos contrastes parecidos a los señalados en la primera época (Tradición-modernidad), pero ahora el polo negati-

[17] *Meditaciones del Quijote*, "Lector", OC., I, 322.

[18] Según el autor, ese libro anunció, aunque en la forma comprimida del ensayo, una filosofía de la vida que anticipaba ideas fundamentales de Heidegger en su libro *Ser y tiempo* de 1927. No vamos a tocar aquí ese tema; solo aludo a él porque Ortega, y luego sus epígonos, sostuvieron esa tesis sobre *Meditaciones del Quijote*.Ver mi libro *El sistema de Ortega y Gasset*, 2ª ed., Pobra do Caramiñal, Editorial Mendaur, 2011, Prólogo a la segunda edición.

vo no es totalmente rechazable, sino digno de atención; la circunstancia española es inferior al pensamiento germánico, pero tiene también su logos. De ahí surge la "razón vital", aunque todavía no utiliza esta expresión.[19] Ejemplos de razón vital son los asuntos que pensaba estudiar en *Meditaciones del Quijote*: "Se atiende a detalles del paisaje español, del modo de conversar de los labriegos, del giro de las danzas y cantos populares, de los colores y estilos en el traje y en los utensilios, de las peculiaridades del idioma, y en general de las manifestaciones menudas donde se revela la intimidad de una raza".[20] Razón vital es la atención a la circunstancia, pero consciente de que en el plano superior está el ideal neokantiano de conocimiento: "Claridad no es vida, pero es plenitud de la vida".[21]

El libro *Meditaciones del Quijote* solo contiene un prólogo titulado "Lector", la Meditación preliminar en la que establece el contraste entre la cultura universal (germánica) y la cultura de la circunstancia (española), y una meditación primera en la que habla de los géneros literarios. Las observaciones sobre el *Quijote* se esparcen en distintas páginas, pero no dedica un capítulo especial a la obra de Cervantes.

Se propone estudiar el quijotismo, pero no el del personaje sino el del libro. Como personaje don Quijote es el símbolo de la España decadente, pero no debe ser aislado del libro en el que convive y dialoga con otros personajes, y sobre todo, es un documento de cómo su autor veía la existencia humana: "El individuo don Quijote es un individuo de la especie Cervantes" (I, 327).

Cervantes aguarda todavía "un nieto capaz de entenderle" (327). Ahora bien, Ortega no pretende entrar directamente en el texto cervantino, sino acercarse a él en amplios giros, que son la meditación preliminar, dedicada a distinguir la supuesta mirada sensorial y superficial del hombre mediterráneo a la realidad, frente a la comprensión profunda del alemán (I, 341).

El Quijote es un libro-escorzo; la superficie del texto se abre en línea horizontal hacia un mensaje profundo. Ese mensaje no se apreció durante la

---

[19] La utiliza por primera vez en *Sistema de psicología*, 1916, lec. VII, OC, XII, 392. En Meditaciones del *Quijote* había usado esta expresión: "Esta misma oposición, tan usada hoy por los que no quieren trabajar, entre la razón y la vida, es ya sospechosa. ¡Como si la razón no fuera una función vital y espontánea del mismo linaje que el ver o el palpar!" (*Meditaciones del Quijote*, primera, sección 10, *OC*, I, 353. La nueva "geometría de los colores", fundada ya en observaciones fenomenológicas de Max Scheler, contradice estas palabras del joven neokantiano: "La verdad no es nunca lo que vemos, sino precisamente lo que no vemos; la verdad de la luz no son los colores que vemos, sino la vibración sutil del éter, la cual no vemos" ("Asamblea para el progreso de las ciencias", 1908, I, 101).

[20] *Meditaciones*, "Lector", OC., I, 318-319. "España, que es el país de las interjecciones, es así mismo donde más se ha clamado por la civilización europea y menos por la cultura" ("Asamblea para el progreso de las ciencias", II, 1908, *OC*, I, 108).

[21] *Meditaciones del Quijote*, primera, sección 12, OC, I, 358. En *Meditaciones del Quijote* se mantiene esta tesis: "Germanizadas Italia, Francia y España, la cultura mediterránea deja de ser una realidad pura y queda reducida a un más o menos de germanismo" (I, 343).

Restauración, y aquí inserta Ortega un excurso sobre ese período de la historia de España en el cual "la vida española se repliega sobre sí misma, se hace hueco de sí misma" (I, 338). Y sigue un nuevo ataque a Menéndez Pelayo, aunque matizado en nota por una expresión de respeto: "Léase con detención a Menéndez Pelayo, a Valera…de buena fe aquellos hombres aplaudían la mediocridad porque no tuvieron la experiencia de lo profundo" (I, 339). Los eruditos de la Restauración son miopes ante la profundidad del *Quijote*.

Cervantes es profundo como un germánico, por eso es europeo, pero es a la vez mediterráneo; en él "la potencia de visualidad es literalmente incomparable" (I, 347). Efectivamente, el Quijote es un ejemplo magnífico de un lenguaje transparente de realidad; lengua-imagen.

El patriotismo, según Ortega en este libro, es buscar "aquella media docena de de lugares donde la pobre víscera cordial de nuestra raza da sus puros e intensos latidos. Una de esas experiencias esenciales es Cervantes, acaso la mayor" (I, 363). Ahora bien, después de afirmaciones tan audaces, yo como lector, desearía que el pensador hubiera ofrecido unas razones o criterios que respaldasen sus juicios. Continúa con el encomio sin ningún análisis que explique esa excepcional grandeza. Pero inmediatamente lanza otro alfilerazo a Menéndez Pelayo, acusándole de haber rebajado la grandeza de Cervantes a un simple buen sentido.

La Meditación primera lleva como título "Breve tratado de la novela". Aquí se encuentra la observación sobre "la heroica hipocresía ejercitada por los hombres superiores del siglo XVII" (I, 367). Galileo y Descartes, católicos sinceros, inauguran en Europa la edad del racionalismo, adversario de la fe religiosa. En esa atmósfera de inconsistencia, que Ortega llama heroica hipocresía y Castro hipocresía a secas, llama Cervantes ejemplares a sus novelas, que a veces tienen escenas eróticas algo libres para su tiempo. En la historia se ha considerado en general la novela como derivación de la épica. Para Ortega "son justamente lo contrario" (I, 370). La épica da forma a mitos que no pertenecen a nuestra historia, pero aglutinan la fe de una colectividad. "El libro de caballerías conserva los caracteres épicos salvo la creencia en la realidad de lo contado" (I, 377). Épica y libro de caballerías narran un pasado; la novela, en cambio, es diálogo en el presente. Este contraste entre pasado y presente, narración y diálogo, le permite a Ortega entender de manera original la afirmación de Cervantes de que escribe su libro contra los de caballerías (I, 381). Toda novela incrusta en la realidad poética la realidad actual; en este sentido toda novela es un ataque al libro de caballerías como género literario. Don Quijote pertenece a la realidad, pero de él forma parte su indómita voluntad, que es la voluntad de la aventura; así transita del mundo ficticio al real.

Cervantes crea una poesía según el nivel mental del Renacimiento, que mira la realidad ya con precisión científica. El mito, dice Ortega, "queda infartado en lo real como la aventura en el verismo de Cervantes" (383). Otra conquista del Renacimiento es la psicología. En el *Quijote* la aventura existe

"en cuanto vapor de un cerebro". La ironía es la forma en que está presente la épica (384). La realidad no es poética en sí misma, sino como destrucción o crítica del mito. Por una parte existe la realidad material y por otra su sentido. Los molinos son molinos (realidad) y a la vez gigantes (sentido). En el mundo no hay gigantes, pero ¿por qué nos afectan los gigantes? Como ellos, "justicia y verdad…son espejismos que se producen en la materia. La cultura es…una ilusión, y solo mirada como ilusión…está la cultura puesta en su lugar" (I, 385).

Como se ve, después de muchas páginas recobramos algo de las reflexiones sobre las cosas y su sentido hechas en la "Meditación Preliminar". Merecería la pena contrastar la nueva definición de cultura con la del período neokantiano, pero no es posible aquí. "La insuficiencia de la cultura, de cuanto es noble, claro, aspirante –este es el sentido del realismo poético. Cervantes reconoce que la cultura es todo eso, pero ¡ay! Es una ficción" (I, 387). La novela, y todo realismo, llevan inserta la comedia. Don Quijote es héroe cuando afirma su voluntad, pero es sujeto cómico cuando cree que ha triunfado (I, 396). "La línea superior de la novela es una tragedia; de allí se descuelga la musa siguiendo a lo trágico en su caída" (I, 397).

"Contra lo que supone la ingenuidad de nuestros almogávares eruditos, la tendencia realista es la que necesita más de justificación y explicación; es el *exemplum crucis* de la estética" (II.10, 382). "La realidad entra en la poesía para elevar a una potencia estética más alta la aventura" (382).

Ortega utiliza el *Quijote* como ejemplo para su teoría de los géneros literarios, especialmente la contraposición entre novela y épica. *Meditaciones del Quijote* es un libro incompleto cuyo contenido principal es la búsqueda de una síntesis entre la cultura europea, racional, normativa y clásica, y el esfuerzo por valorar todo cuanto en España ofrezca rasgos semejantes.

III

AMÉRICO CASTRO

El pensamiento de Cervantes [1925]. Ed. Julio Rodríguez Puértolas, Barcelona, Noguer, 1980.

Como dice el título, se propone estudiar toda la obra de Cervantes, no solo el Quijote: "Realizar un estudio especial del *Quijote* es un fin que no persigo" (p. 126; 129). Ya desde las primeras páginas del libro Castro cita a Menéndez Pelayo cuya obra demuestra conocer muy bien: "Siempre sorprende que Menéndez Pelayo no se ocupara de Cervantes sino ocasionalmente en un discurso de centenario (1905), en la *Historia de las ideas estéticas* con motivo del *Quijote* de Avellaneda, en contestaciones académicas, un poco en los *Orígenes de la novela*, y nada más. Muchas de sus apreciaciones han sido inspiradas por

lo que la crítica nacional y extranjera dijo a lo largo del siglo XIX… si bien es innegable que en esos trabajos de ocasión hay observaciones bellas y exactas".[22]

Estas palabras expresan fielmente la postura de uno de los filólogos más prestigiosos del Centro de Estudios Históricos: no una aceptación total, pero sí mención obligada y aceptación de "observaciones bellas y exactas" de Menéndez Pelayo sobre el libro de Cervantes. Castro le cita 47 veces a lo largo de su libro, muchas en pleno acuerdo, y siempre con respeto cuando disiente de sus tesis.

El pensamiento de Cervantes se ordena en siete capítulos: los tres primeros estudian con ejemplar erudición la teoría literaria de la segunda mitad del siglo XVI. En 1548 había publicado Robortelli su comentario a la *Poética* de Aristóteles y ese comentario estimula otros muchos en Italia y en el resto de Europa. El reflejo más famoso en España de la corriente italiana es la *Philosophia antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano. Cervantes conoce esas aportaciones metaliterarias, que le inspiran sus reflexiones sobre la imitación, la verosimilitud y la relación entre literatura e historia.[23]

Castro valora la conciencia teórica de Cervantes, formada por el ambiente cultural de su época y por la propia experiencia: "Lo genial de Cervantes se revela en el arte con que ha introducido en lo más íntimo de la vida de sus héroes el problema teórico que inquietaba a los preceptistas" (32). En cambio no aprecia debidamente que esa reflexión es el tema central de la Segunda parte del *Quijote*. En el capítulo III Cervantes somete a crítica la primera, y en la segunda evita los errores que encuentra en aquella (ver II.44). A partir del capítulo 59, cuando Cervantes descubre el *Quijote* de Avellaneda, lo toma como un espejo con el cual compara su obra y se asegura de su calidad frente al usurpador.[24]

En el capítulo II estudia Castro el perspectivismo en el libro de Cervantes. Los personajes hablan desde dentro de sí mismos, de manera que se realizan y retratan en el diálogo. Ahora bien, la afirmación de la independencia de cada uno produce una variedad de visiones, que se acerca al relativismo. "El mundo en Cervantes se resuelve en puntos de vista, en representación y

[22] P. 14. En unas líneas nos da Castro la lista de todas las manifestaciones de Menéndez Pelayo sobre Cervantes. En el cap. IV de su libro dice Castro que la *Historia de las ideas estéticas* no cubre bien el humanismo que subyace en la obra de Cervantes (p. 163). "Discrepo en absoluto de la opinión que Menéndez Pelayo tenía de la novela pastoril" (cap. IV, p. 180). Para Menéndez Pelayo la novela pastoril era diletantismo estético; para Castro, "naturalismo", afirmación de este mundo frente al sobrenatural.

[23] Castro cita el libro de Giuseppe Toffanin *La fine dell'umanesimo*, publicado en 1920, que sitúa el "fin del humanismo" en 1548, precisamente al iniciar Robortelli los comentarios a la *Poética* de Aristóteles. Es por lo menos sorprendente que Toffanin sitúe el fin del humanismo precisamente cuando nace la teoría literaria europea fundada en Aristóteles.

[24] Este tema lo estudié con detalle en el libro *Para entender el Quijote*, Madrid, Edcs. Rialp, 2005, caps. V-VII.

también en voluntad, sin que yo quiera establecer, al usar estas palabras, ambiciosas y anacrónicas correlaciones. Es bastante dar a estos términos el sentido que inmediatamente ofrecen" (90). Castro reconoce que también hay verdades absolutas para Cervantes; pero lo que se ha impuesto por influencia de Castro es la visión relativista, supuesta característica del Renacimiento.[25]

Los capítulos cuatro al siete tienen los siguientes títulos:

4: La naturaleza como principio divino e inmanente

5: Otros temas: el vulgo y el sabio; las armas y las letras; los españoles; lo picaresco.

6: Ideas religiosas… el cristianismo de Cervantes

7: La moral: los consejos de don Quijote a Sancho; el honor

Castro tiene un interés especial en las ideas filosóficas y teológicas de Cervantes, y como resultado, en las ideas morales. Es difícil aceptar que para Cervantes la naturaleza sea un "principio divino e inmanente". Pero así lo ve el filólogo, que instala al escritor clásico en el racionalismo asociado con el Renacimiento frente a la Edad Media. Atribuye al naturalismo renacentista el castigo de los "errores" de los protagonistas; errores, no pecados. El error es un desliz de la razón, mientras el pecado es una transgresión religiosa. "La misma naturaleza es la encargada de aplicar automáticamente las sanciones y no los poderes extra-naturales" (cap. III, p. 141). Ahora bien, al menos en *El curioso impertinente* los personajes principales mueren por haber cometido pecados y haberlos cometido con plena conciencia y consentimiento. Y cuando hay un problema teológico, como en la *Historia del cautivo* (Zoraida abandona a su buen padre por convertirse al cristianismo) no sabe explicarlo.

Pero el texto cervantino se le impone a Castro, como lector honesto, y entonces reconoce: "Cervantes, empero, presenta, junto a la naturaleza inmanente…acciones sobrenaturales o divinas…No hay que olvidar, sin embargo, que la íntima estructura de la obra cervantina se acomoda, según hemos demostrado, a puntos de vista sacados de la inmanencia natural".[26] No había demostrado nada, y para Cervantes la naturaleza es "causa segunda" de los seres concretos, dependiente de Dios, "causa primera". El naturalismo de Cervantes se desmorona.

El cap. VI se titula "Ideas religiosas". El Cervantes naturalista y racionalista no puede admitir las creencias impuestas por el concilio de Trento. Al

---

[25] "No sabemos realmente hasta dónde pueda llegar el mar insondable de la ironía cervantina; cada actitud espiritual es criticada y reducida por la contraria" (p. 137). De ahí el artículo de Blanco Aguinaga, "Cervantes y la picaresca", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1957, donde la picaresca es un conjunto de textos cerrados frente al *Quijote*, texto abierto. Y el libro de Manuel Durán *La ambigüedad en el Quijote*, Xalapa, México, Universidad Veracruzana, 1960.

[26] Cap. IV, p. 166. "Llegado el caso, Cervantes admitirá, por espíritu de contrarreforma, la doctrina del pecado original…lo que está en contradicción con la hipótesis de la perfección natural de todos los humanos" (167).

mismo tiempo, tampoco puede expresar sus ideas personales. De ahí que el gran novelista tenga que disimular su distancia del culto católico tradicional. Aquí menciona Castro la "hipocresía" de Cervantes en el campo religioso. Comienza reuniendo proposiciones sobre la hipocresía en los escritos cervantinos. "Erasmo representaba justamente este espíritu de concordia, que no podía en modo alguno ser eficaz ni sincero, ya que el holandés minaba las bases del catolicismo" (VI, 249). Castro acentúa el erasmismo de Cervantes, como contrario "a las bases del catolicismo". Habría sido más correcto decir que Erasmo minaba la interpretación escolástica del cristianismo, basado precisamente en la lectura más correcta del Nuevo Testamento.

Castro difiere de Ortega en señalar el papel de las naciones latinas en el origen de la ciencia moderna. Al hablar de las novelas ejemplares había escrito Ortega: "Lo de 'ejemplares' no es tan extraño: esa sospecha de moralidad que el más profano de nuestros escritores vierte sobre sus cuentos, pertenece a la heroica hipocresía ejercitada por los hombres superiores del siglo XVII. …Este siglo de católicos triunfos no es tan mala sazón que no puedan llegar, por vez primera a levantarse los grandes sistemas racionalistas, formidables barbacanas erectas contra la fe" (*Meditaciones del Quijote*, II.2, 367).

Castro alude al texto orteguiano y observa: "El Renacimiento tardó más en dar fruto maduro en los países protestantes que en los católicos…Las grandes construcciones del pensamiento renacentista, base de la ciencia y del mundo nuevos, se han hecho bajo la áspera y recelosa mirada de Roma: Telesio, Campanella, Bruno, Galileo, Descartes…. En Germania, figuras de igual talla vinieron más tarde".[27]

"La hipocresía consiste en este caso en encubrir hábilmente el alcance del pensamiento íntimo, en lo que tendría de crítica nociva (personalmente muy peligrosa) para esas verdades de carácter público y tradicional; pero no consiste en hablar en serio de esas verdades sin creer en ellas" (252). Don Américo no conocía el trasfondo teológico desde el que hablaba Cervantes. Santo Tomás dice que el hipócrita solo comete un pecado que Dios conoce; en cambio, el pecador público añade al primer pecado otro nuevo: el escándalo, que puede incitar a otros a pecar. Cervantes aconseja la hipocresía desde la doctrina escolástica más tradicional y ortodoxa.[28]

Castro coincide básicamente con Ortega en la imagen, no documentada y errónea, de un Cervantes cuya modernidad consistiría en su racionalismo, naturalismo y la ironía contra las verdades absolutas. Marcel Bataillon mencionó en una reseña del libro la línea de continuidad existente entre el Cervantes secular de Ortega y el de Castro. Parece indudable que su libro se inserta en el panorama de *Meditaciones del Quijote*, y que el forcejeo entre razón y espontaneidad vital que descubre en Cervantes puede asociarse con *El tema de*

[27] *El pensamiento de Cervantes*, cap. VI, p. 250.

[28] "Secundum remedium post naufragium est peccatum abscondere, ne scilicet exinde aliis scandalum generetur" (*Summa theologica*, II.-II, cuestión 111, artículo 1 ad 4).

nuestro tiempo (1923) del filósofo. Sin embargo, Castro reaccionó agriamente a la idea de Bataillon, anunciándole que "las relaciones [de Ortega] con nosotros [el Centro de Estudios Históricos] están rotas", porque se ha portado groseramente con Menéndez Pidal.[29] Pero las rencillas personales no destruyen la línea de influencia y coincidencias entre los dos amigos de juventud.

En la "Conclusión" del libro, Castro se refiere honradamente a Menéndez Pelayo, aunque en desacuerdo con él: "Todos hemos creído que en la España del siglo XVI no hubo alta cultura del espíritu, sino arte piadoso o de fantasía. Las reivindicaciones de la ciencia española intentadas por Menéndez Pelayo no fueron siempre todo lo eficaces que hubiésemos deseado, por su tono apologético y superficial, por carecer de la ponderada comparación con la ciencia coetánea en otros países; los prejuicios político-religiosos de aquel gran crítico ponían además una valla a la libre marcha de sus indagaciones. Por lo demás, en ninguna parte dijo Menéndez Pelayo claramente en qué consistiese la nueva concepción de la vida que el Renacimiento trajo a nuestra España: se daba por supuesto aquello que debía ser probado" (Castro, Conclusión, pp. 388).

Me parece obligado afirmar que Menéndez Pelayo explicó el Renacimiento español con inmensa riqueza de datos ejemplarmente ordenados. Ahora bien, no cayó en el tópico, popularizado por Burkhardt, de asociar Edad Media con religión y Renacimiento con secularización. Menéndez Pelayo acentúa y celebra el apoyo que Renacimiento y modernidad significaron para un catolicismo liberado de la barbarie medieval. En una ocasión escribió que la degeneración de la jerarquía en el siglo X no tenía relación alguna con el humanismo clásico. El Renacimiento trae la conciencia de la creatividad, la armonía del universo y la armonía de razón y fe.

Menéndez Pelayo exaltó con rigor el papel de Vives como propulsor del saber de experiencia frente a la especulación escolástica. En Vives se hace realidad el mensaje de Valla y Erasmo: lectura filológica del Nuevo Testamento y organización de la piedad cristiana según esa lectura, sin caer en la ironía erasmiana, a veces poco respetuosa. Otros datos son:

Escolásticos, como Vitoria y Melchor Cano, asimilan el método de los humanistas y producen obras maestras de influencia europea.

Fox Morcillo se convierte en símbolo del ideal armónico del humanismo, en su concordancia de aristotelismo y platonismo.

---

[29] *Epistolario A. Castro y M. Bataillon (1923-1972)*. Ed., Simona Munari (Madrid, Biblioteca Nueva y Fundación X. Zubiri, 2012), carta 8 [20.II.1929], p. 83, El texto completo dice: "Le agradezco la explicación en el asunto de estimar mis precedentes. Creo que valoro altamente en mis escritos a ese y a otros escritores y procuro no negarle nada. Las palabras de usted, un poco exageradas, vinieron a caer en mal momento, por razones que de palabra le explicaré… El tal ha llegado a tratar a personas como Don R.[amón Menéndez Pidal] con verdadera grosería en la relación personal. De hecho, las relaciones con nosotros están rotas. He aquí por qué resultó poco grato el que Ud., que tan finamente sabe decirlo todo, no hallara un modo de realzar a esa persona que no fuera ¡a costa de rebajarme a mí!" (p. 83).

Fr. Luis de León es el prototipo de filólogo y poeta que eleva hasta lo sublime la síntesis de belleza clásica y fe cristiana. En esa dirección, Santa Teresa y San Juan de la Cruz parecen elevarse del plano humano para tocar la divinidad.

Los preceptistas españoles de arte y poesía no se esclavizan a preceptos falsamente atribuidos a Aristóteles, sino que explican la obra de arte desde la experiencia de su creación.

Lope de Vega produce una obra ingente en cuyo estudio se empeñó durante varios años.

Y junto a todos ellos, Cervantes, culmen de nuestro mejor humanismo. Lo que no admitió nunca Menéndez Pelayo fue la incompatibilidad de fe y ciencia. La ciencia ha reemplazado en la edad moderna las explicaciones míticas: los antiguos endemoniados son ahora epilépticos, y los antiguos dones de la diosa Ceres son ahora funciones biológicas de las semillas y su medio. Pero el progreso de la ciencia no contradice en nada la realidad de Dios como creador, como causa ejemplar y como causa final de nuestro mundo y de la persona.

No es extraño que el libro de Castro sea ambiguo. Pero no parece importarle, ya que considera la ambigüedad como la postura básica de Cervantes. Con esa exaltación de la ambigüedad, que contradice el texto cervantino, se hace un flaco servicio a la filología y a las humanidades. Conviene recordar que el mismo Castro rechazó su libro desde nuevos planteamientos a partir de 1940 aproximadamente. Pero el estudio del nuevo cervantismo de Castro en relación con el ser de los españoles y el conflicto de castas en los siglos XVI y XVII, queda fuera de nuestro plan.

En conclusión, el texto de Menéndez Pelayo es tan rico en datos y alusiones, y tan audaz en sus síntesis, que necesita ser reeditado con notas explicativas para los estudiantes. La falta de ediciones actuales y la complejidad del contenido explican que no sea recordado en estudios nuevos sobre el *Quijote*. En general, el gigantismo de los escritos del sabio de Santander es un impedimento para que circulen entre lectores no dedicados a la investigación. Lo milagroso de Menéndez Pelayo es que sus obras sean todavía de consulta obligada por lo menos para los investigadores. Desgraciadamente, aunque nos parezca inverosímil, todavía existe despego a su obra por su patriotismo y catolicismo. Pero esa postura de talibanes solo merece asombro y desdén. Frente al Cervantes secular de Ortega y Castro, Menéndez Pelayo da por indiscutible la ortodoxia católica de Cervantes. Y a mi parecer lleva razón, por lo menos si nos atenemos a los textos y no especulamos sobre intenciones ocultas.

Ciriaco Morón Arroyo
Cornell University (emérito)

Raquel Gutiérrez Sebastián
El dolor y la melancolía en la Literatura
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXIX, 2013, 461-462

EL DOLOR Y LA MELANCOLÍA EN LA LITERATURA

A lo largo del tiempo la condición trágica del ser humano, su dolor y su melancolía han sido fuentes de inspiración artística y literaria. De este gran venero han surgido muchos motivos y temas como la insatisfacción, la toma de conciencia de la finitud humana, el hastío, la obsesión, la visión dolorosa del mundo, el pesimismo, el problema de la identidad o las heridas causadas en el alma por el amor. Todos estos temas, tratados una y otra vez de modo diferente en diversas manifestaciones literarias a lo largo de la historia han ido conformando un corpus de obras cuyo interés es innegable. Grandes escritores desde Garcilaso a Baudelaire, pasando por Novalis, Espronceda, Calderón de la Barca, Cernuda o Federico García Lorca han vertido en textos melancólicas y dolorosas interpretaciones de su mundo interior que han conmovido a los lectores de todos los tiempos.

Las cuatro conferencias que bajo el título "El dolor y la melancolía en la Literatura"se han dictado en el Paraninfo de la Universidad de Cantabria entre los meses de octubre y diciembre de 2013 han pretendido trazar un panorama del tratamiento de estos dos grandes tópicos en diversos autores y obras de distintos períodos de la historia literaria.

El ciclo ha sido organizado por la Junta de la Real Sociedad Menéndez Pelayo y varias instituciones como la Cátedra Menéndez Pelayo de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y la Universidad de Cantabria. Además ha contado con la colaboración del Centro de Profesorado de Santander.

En la sesión inaugural del ciclo la Vicerrectora de Cultura, Participación y Difusión de la Universidad de Cantabria, Elena Martín tuvo elogiosas palabras para la iniciativa, y la coordinadora del mismo, Raquel Gutiérrez Sebastián, vocal de Literatura de la Junta de la Sociedad Menéndez Pelayo y profesora titular de la Universidad de Cantabria, dio cuenta del sentido del ciclo y presentó el programa del mismo. Esta primera conferencia corrió a cargo de Francisco Javier Díez de Revenga, catedrático de Literatura española de la Universidad de Murcia, que disertó sobre el dolor y la melancolía en *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca desgranando el doloroso mundo metafórico exhibido por el poeta granadino en este libro ante un auditorio de

más de medio centenar de personas que entablaron al final de la intervención un interesante coloquio con este prestigioso ponente.

La literatura romántica fue la protagonista de la segunda de las conferencias, en la que el profesor de la Universidad de Cantabria Borja Rodríguez Gutiérrez, destacado especialista en el cuento romántico, realizó un recorrido por manifestaciones literarias europeas y españolas en las que se presenta el conflicto básico del romanticismo: el deseo de infinitud y el fracaso subsiguiente a ese imposible deseo. Ese conflicto irremediable provoca en los escritores románticos reacciones que van desde la furia existencial y la rebelión sacrílega y blasfema, a la melancolía, el abatimiento y la soledad asumida como destino irremediable. Todas esas reacciones se ejemplificaron con testimonios de escritores como Hölderlin, Keats, Leopardi, Poe, Larra, Espronceda, Gil y Carrasco, Bécquer y Rosalía de Castro, entre otros.

La literatura de nuestro Siglo de Oro, concretamente el teatro y la poesía áurea y su tratamiento del dolor y la melancolía, fueron los protagonistas de las dos últimas conferencias.

Rafael González Cañal, catedrático de Literatura de la Universidad de Castilla-La Mancha dio cuenta del abundante tratamiento de estos temas en nuestro teatro áureo, especialmente en el dramaturgo toledano Francisco de Rojas Zorrilla, que cultivó con éxito la comedia, pero que también adquirió cierta fama en el género trágico. Tal como explicó el conferenciante, en este tipo de obras es en donde mejor podemos observar la angustia y el dolor de muchos de sus personajes y los desenlaces dramáticos inesperados a los que se ven abocados. El profesor González Cañal disertó sobre dos dramas de honor conyugal, titulados *Cada cual lo que le toca* y *Casarse por vengarse*, cuyas soluciones efectistas sorprendieron incluso al público del siglo XVII. En estas y obras de este autor se aprecia una preferencia por las situaciones trágicas y los lances patéticos que hacen de este dramaturgo uno de los representantes más importantes de la tragedia española del siglo XVII.

La última de las lecciones la dictó José María Ferri, Profesor de Literatura de la Universidad de Alicante, quien abordó en una amena intervención cómo se trataron estos dos grandes tópicos en la poesía del siglo de Oro.El profesor Ferri explicó cómo este gran tema es fundamental en el pensamiento de Occidente y presentó ejemplos significativos de su su presencia en la poesía española de los siglos XVI y XVII.

El broche final lo puso un concierto de laúd con un escogido repertorio de piezas de diversas épocas a cargo de Paulino García, profesor del Conservatorio Jesús de Monasterio, con el que se cerró una actividad que podemos calificar como muy exitosa tanto por la calidad de los conferenciantes y la amenidad y rigor en la presentación de sus disertaciones, como por la nutrida y activa presencia de un público fiel, lo que demuestra una vez más que las iniciativas de la Sociedad Menéndez Pelayo tienen un amplio calado en la sociedad santanderina y lo que nos anima a continuar organizando sucesivos ciclos de lo que hemos denominado los otoños literarios.

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
REAL SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO-UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

RESÚMENES

Biaggini, Oliver. *Urraca, La Virgen y el Libro: sobre la lista de los nombres de las alcahuetas en el* Libro de Buen Amor.

Resumen

Este trabajo aborda la lista de los nombres de la alcahueta (*Libro de buen amor*, 924-927) desde una triple perspectiva. Primero, intenta dar una definición retórica de la lista a partir de las artes poéticas medievales con el fin de subrayar su singularidad. Segundo, propone leerla como una parodia de las letanías de nombres de la Virgen y, aunque no hay prueba de que Juan Ruiz conociera la obra de Gonzalo de Berceo, analiza la lista de nombres marianos contenida en el prólogo de los *Milagros de Nuestra Señora* como un modelo posible para la enumeración del *Libro de buen amor*. En tercer lugar, el artículo explora el sistema de representación que asocia a María y a la alcahueta Urraca con el lenguaje y la composición literaria.

Palabras clave

Libro de buen amor. Juan Ruiz. Lista. Enumeración. Retórica. *Milagros de Nuestra Señora*. Gonzalo de Berceo. Literatura mariana. Parodia.

Abstract

This paper examines the list of the go-between's names (*Libro de buen amor*, 924-927) from three points of view. First, it tries to give a rhetorical definition of the list from medieval poetics in order to emphasize its distinctiveness. Secondly, it suggests that it should be considered as a parody of the litanies of the Virgin's names and, although there is no proof that Juan Ruiz knew the work of Gonzalo de Berceo, it discusses the list of Marian names contained in the prologue of the *Milagros de Nuestra Señora* as a possible model for the enumeration of the *Libro de buen amor*. Thirdly, this work explores the representation system that associates Mary and the bawd Urraca with language and literary composition.

Keywords

Libro de buen amor. Juan Ruiz. List. Enumeration. Rhetoric. *Milagros de Nuestra Señora*. Gonzalo de Berceo. Marian literature. Parody.

Bonet, Laureano. *Clarín y Carlyle. El prólogo olvidado a* Los Héroes.

Resumen

En 1893 el editor Manuel Fernández Lasanta puso a la venta en dos volúmenes la traducción del libro de Carlyle *On Heroes*. Esta obra venía precedida por dos prólogos –en realidad una larga introducción– redactados por Clarín. Sin embargo, la primera parte de la introducción (que encabezaba el primer tomo) ha sido desatendida por la crítica y no está incluida, hecho

significativo, en la edición canónica de las *Obras completas* de L. Alas publicadas por Nobel entre 2023 y 2009. Rescatamos tal texto –de singular densidad ideológica– siguiendo este itinerario: el estado de la cuestión sobre dicho prólogo; su recepción crítica, en particular las reseñas, citas o comentarios de Altamira, Yxart y Maragall; las reflexiones más notables que contiene el texto, enfatizando sus nexos con otros ensayos de Clarín y, por último, su transcripción, limpiándolo de las numerosas erratas que lo afean.

PALABRAS CLAVE

Leopoldo Alas, Thomas Carlyle, *Los héroes*, prólogo olvidado, recepción crítica, Rafael Altamira, *L'Avenç*, J. Yxart, Joan Maragall, idealismo, Zola, modernismo, lengua literaria, conocimiento intuitivo, Bergson.

ABSTRACT

In 1893 Manuel Fernández Lasanta edited, in two volumes, the translation of Carlyle's *On Heroes*. This book was preceded by two prologues –in fact a long introduction– written by L. Alas. However, the first part of the introduction (who headed the first volume) has been neglected by critics and it is not included, significant detail, in the canonical edition of Clarin's *Complete Works* published by Nobel between 2023 and 2009. We rescue such text –of singular ideological density– following this route: the state of the question on that prologue; his critical reception, including reviews, quotes or comments from Altamira, Yxart and Maragall; the most remarkable reflections that contains, emphasizing the links with other Clarin's essays and, finally, his transcription, correcting typographical errors that disfigure it.

KEYWORDS

Leopoldo Alas, Thomas Carlyle, *Los héroes*, forgotten prologue, critical reception, Rafael Altamira, *L'Avenç*, J. Yxart, Joan Maragall, Idealism, Zola, Modernism, literary language, intuitive knowledge, Bergson.

CABO, Fernando y RÁBADE, María do Cebreiro "Tipos de Galicia. El cadista", de Antonio Neira de Mosquera.

RESUMEN

El trabajo presenta una edición, precedida de una contextualización histórica y literaria, de "El cadista" de Antonio Neira de Mosquera. La representación de los emigrantes retornados de Cádiz es una constante en la literatura gallega decimonónica. En este sentido, el texto constituye una de las piezas más destacadas de una tradición que tiene su origen en la literatura de propaganda en torno a la Guerra de la Independencia y que, en la segunda mitad del siglo XIX, conocerá testimonios como "El cadiceño", de Rosalía de Castro, probablemente influido por "El cadista" de Neira. El autor se perfila de este modo como un des-

tacado precedente de la generación literaria de Rosalía de Castro y como uno de los más estimables ironistas del periodismo literario español del siglo XIX.

PALABRAS CLAVE
Neira de Mosquera, Rosalía de Castro, literatura de tipos, literatura y emigración, cadista/cadiceño.

ABSTRACT
The aim of this paper is to submit an edition, preceded by a historical and literary context, of "El cadista" by Antonio Neira de Mosquera. The returning emigrant, particularly from Cádiz, is an omnipresent character in nineteenth-century Galician literature. In this sense, the text belongs to a tradition that has its origins in propaganda literatura about Spanish War of Independence. In the second half of the nineteenth century, this tradition will result in the work "El cadiceño" de Rosalía de Castro, probably influenced by Neira's "El Cadista". The author emerges as a prominent literary precedent for Rosalía de Castro's generation, and as one of the most measurable ironist on historical Spanish journalism.

KEYWORDS
Neira de Mosquera, Rosalía de Castro, literature of manners, migration literature, cadista/cadiceño.

GÓMEZ, Jesús. *El conceptismo del diálogo entre* El Discreto *y* El Criticón.

RESUMEN
Este artículo aborda el conceptismo del diálogo tal y como se deduce de las reflexiones de Gracián sobre la "agudeza compuesta" aplicadas a las dos muestras del género incluidas en *El Discreto* (1646). Además, las convenciones genéricas del diálogo son diferentes del uso que hace el jesuita de la forma dialogada en *El Criticón* (1651-1657), combinándola con otros recursos literarios habituales en la sátira menipea. En todo caso, la predilección de Gracián por la alegoría y otros procedimientos relacionados con la agudeza conceptista le llevan a reinterpretar la tradición del diálogo recuperada a partir del clasicismo renacentista.

PALABRAS CLAVE
Diálogo. Sátira menipea. Agudeza. Conceptismo. Alegoría.

ABSTRACT
This article studies the use of dialogical conceptism according to Gracián's views on 'compound wit' as applied to the two dialogues appearing in *El Discreto* (1646). Furthermore, the generic conventions of dialogue are different from the use made of the dialogic form in *El Criticón* (1651-1657) by this Jesuit

author, as he combines them with other literary devices frequently found in Menippean satires. In any case, Gracián's liking for allegory —and other figures in connection to conceptist wit— lead to his reinterpreting of the Renaissance dialogic tradition of classic origins.

KEYWORDS
Dialogue. Menippean satire. Wit. Conceptism. Allegory

MARTÍN MORÁN, José Manuel. *Lo cursi en* El cuarto poder.

RESUMEN
En el presente trabajo se propone una lectura de *El cuarto poder*, una de las novelas de Palacio Valdés con menor fortuna crítica, desde una perspectiva sociológica, en busca de la coherencia textual unitaria de un relato que, por lo general, ha sido visto siempre como dual y escindido en dos tramas sin aparente vínculo diegético. La observación de las relaciones humanas de Sarrió, bajo la lente de la dinámica de valoración social implícita en la categoría del "cursi", sugiere una reconstrucción de la trama en una sola urdimbre; con la etiqueta de "cursi" –o las análogas de "pedante" y "dandi"– se pueden catalogar, en efecto, las actuaciones de los vectores mayores de la acción, pero además se las puede ordenar a todas ellas bajo un único impulso narrativo: la transformación de una comunidad basada en modos de vida tradicionales en una moderna sociedad dominada por las fuerzas de la opinión pública.

ABSTRACT
In this paper we propose an interpretation of *El cuarto poder*, one of the novels of Palacio Valdés with less critical fortunes, from a sociological perspective, looking for textual coherence unit of a story that, in general, has always been seen as dual and splitted into two frames with no apparent diegetic link. The observation of human relationships in Sarrió, under the lens of social valuation dynamics implicit in the category of "cursi" suggests a reconstruction of the plot in a single warp, with the label of "cursi" –or analog "pedantic" and "dandy"– can be categorized, in fact, the actions of the major vectors of action, but in addition they can order them all under a single narrative momentum: the transformation of a community-based lifestyle traditional in a modern society dominated by the forces of public opinion.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. *Ecos festivos en* La vega del Parnaso, *de Lope de Vega: Versos de fiesta del palacio nuevo*.

RESUMEN
El contraste entre los *Versos de fiesta del palacio nuevo* y las relaciones coetáneas relativas a la misma celebración (inauguración de una de las fases

de construcción del palacio de Buen Retiro) nos permite vislumbrar la actitud política de Lope de Vega a finales de 1633 y su decidida apuesta por el absolutismo monárquico como forma de modernización de la *res publica*.

PALABRAS CLAVE
Lope de Vega. *La vega del Parnaso*. Palacio del Buen Retiro. Absolutismo monárquico

ABSTRACT
The contrast between the *Versos a la fiesta del palacio nuevo* and existing manifestations related to said celebration (the inauguration of one of the building phases of the Palacio del Buen Retiro) allows us to clarify the political attitudes of Lope de Vega towards the end of 1633, as well as his resolute support of absolutism as a form of modernizing the *res publica*.

KEYWORDS
Lope de Vega. *La vega del Parnaso*. Palacio del Buen Retiro. Absolute monarchy.

ROMARÍS PAIS, Andrés. *La generación del 27 en la poética y poesía de Luis Felipe Vivanco*.

RESUMEN
Luis Felipe Vivanco mantuvo una relación de amistad con varios de los poetas de la Generación del 27. Estos tuvieron una importante influencia en el joven Vivanco, al igual que en sus compañeros de generación que empezaron a publicar sus obras en los años treinta. En este artículo se analizan, en primer lugar, las influencias concretas de Alberti, Gerardo Diego, Juan Larrea y Pedro Salinas en la poética y poesía que escribe Vivanco antes de la Guerra Civil. En su segunda parte, el objeto de análisis son los poemas que les dedicó a algunos de ellos –Diego, Guillén, Alonso, Aleixandre y Bergamín- al final de su vida, poemas incluidos en *Prosas propicias*.

PALABRAS CLAVE
Luis Felipe Vivanco; Generación del 27; Juan Larrea; Pedro Salinas; Dámaso Alonso; Gerardo Diego; Vicente Aleixandre; Jorge Guillén; José Bergamín; *Cantos de primavera*; *Prosas propicias*.

ABSTRACT
Luis Felipe Vivanco maintained a friendly relationship with several poets of the Generation of 27. These poets had a significant influence on the young Vivanco, as well as on their mates of generation who began to publish

their works in the 30s. This article analyses, first, the specific influences of Alberti, Juan Larrea, Gerardo Diego and Pedro Salinas on the poetics and poetry, which Vivanco wrote before the civil war. In its second part, the object of analysis are the poems dedicated to some of them_ Diego, Guillén, Alonso, Aleixandre and Bergamín_ at the end of his life, poems which are included in *Prosas propicias*.

KEYWORDS

Luis Felipe Vivanco; Generation of 27; Juan Larrea; Pedro Salinas; Dámaso Alonso; Gerardo Diego; Vicente Aleixandre; Jorge Guillén; José Bergamín; *Cantos de primavera*; *Prosas propicias*.

SELVA ROCA DE TOGORES, Enrique. *Epistolario de Ernesto Giménez Caballero a Miguel de Unamuno*

RESUMEN

Este artículo recoge en su integridad la correspondencia dirigida por Ernesto Giménez Caballero –que se autocalificó como "nieto del 98"– a Miguel de Unamuno. El epistolario comienza en 1923, cuando el primero debuta en el mundo literario con sus *Notas marruecas de un soldado*, y llega hasta 1936, año de la muerte de Unamuno. En las páginas introductorias se estudia la oscilante relación intelectual que existió entre los dos escritores y se proporciona el contexto para una adecuada comprensión de las cartas, hasta ahora inéditas, que se han conservado en la Casa Museo Unamuno, de Salamanca.

PALABRAS CLAVE

Generación del 98, guerra de Marruecos, antimilitarismo, vanguardismo, nacionalismo español

ABSTRACT

This article presents in full correspondence addressed by Ernesto Giménez Caballero –who described himself as "grandson of 98"– to Miguel de Unamuno. The collection of letters begins in 1923, when the first one debuted in the literary world with *Notas marruecas de un soldado*, and extends to 1936, the year of the death of Unamuno. In the opening pages is studied the oscillatory intellectual relationship that existed between the two writers and provides the context for a proper understanding of the letters, so far unpublished, that have been preserved in the Casa Museo Unamuno, of Salamanca.

KEYWORDS

Generation of 98, Moroccan war, antimilitarism, avant-garde, spanish nationalism

Serés, Guillermo. *Sobre la disputada autoría de la* Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España.

Resumen

La inicial desconsideración de Duverger por los métodos de la filología y otras disciplinas afines marca la posterior deriva de su libro, porque se afana en minimizar los documentos de Bernal y únicamente se centra en la figura de Cortés, su supuesta actividad intelectual durante los tres últimos años de su vida; el envío, veinte años más tarde, de su quimérico y anónimo libro a América; su posterior envió a Guatemala (por parte de los hijos de Cortés), y, finalmente, su atribución a Bernal Díaz, a cargo de su hijo Francisco, que lo acabaría enmendando para tal fin. Todo este rocambolesco proceso y discurso no tiene en cuenta la documentación de y sobre Bernal, su probada presencia en América, su notable cultura y peculiar estilo. Tampoco tiene en cuenta el extenso aparato de variantes, que demuestra el lento y constante proceso de redacción del libro, que abarcó unos quince años de la vida de Bernal, ni los testigos que vieron su crónica o que supieron que la estaba escribiendo, ni el envío del original a España y su posterior acuse de recibo.

Palabras clave

Desconsideración filológica y académica, falta de documentación, elucubración, incapacidad probatoria.

Abstract

Duverger's initial disregard for the methods of philology and other disciplines sets the course for the rest of his book, because he insists on playing down Bernal's documents and focuses only on the figure of Cortés: his supposed intellectual activity in the last three years of his life, the sending, twenty years later, of his chimerical, anonymous book to America, its subsequent dispatch to Guatemala (by Cortés' children) and, finally, its attribution to Bernal Díaz, on the part of his son Francisco, who would eventually amend it for that purpose. None of this rocambolesque process and discourse pays any attention to the documents of and about Bernal, his proven presence in America, or his remarkable culture and unique style. Neither does it take into account the extensive apparatus of variants, which shows up the slow, painstaking process of writing the book, taking up fifteen years of Bernal's life, nor the witnesses who saw his account or knew that he was writing it, nor the sending of the original to Spain and its subsequent acknowledgement of receipt.

Keywords

Philological and academic disregard, lack of documentation, lucubration, insufficient evidence.

Valentinetti Mendi, Angélica. *Edición crítica de la versión de Menéndez Pelayo de* Los sepulcros *de Ugo Foscolo*.

Resumen

El profundo interés y la minuciosa tarea que Menéndez Pelayo desplegó para alcanzar 'la traducción' de *Los Sepulcros* de Ugo Foscolo quedan reflejados en las variantes, no solo léxicas, que se advierten en las tres ediciones publicadas, en las modificaciones autógrafas que realizó en un volumen de la edición de 1878 y en los tres manuscritos que conservamos de dicha traducción. Nuestro trabajo es una edición crítica que, partiendo de la edición de 1906, acoge en su aparato todas las variantes de los restantes testimonios. Asimismo se contemplan las varias ediciones que albergan la traducción pelayana.

Palabras clave

Marcelino Menéndez Pelayo, Ugo Foscolo, crítica textual, edición de textos, traducción.

Abstract

The deep interest and the meticulous effort Menéndez Pelayo showed in the task of achieving 'the translation' of Ugo Foscolo's *I Sepolcri* are reflected in the variants (not only lexical) found in the three published editions of the translated text, also in the autograph modifications made in a copy of the princeps edition, and even in the three manuscripts conserved. The present work offers a critical edition that, taking as its basis the 1906 text, welcomes in its apparatus all the remaining testimonies and variants. Reference is also made to the different editions that host Marcelino Menédez Pelayo's translation.

Keywords

Marcelino Menéndez Pelayo, Ugo Foscolo, textual criticism, critical edition, 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: administración@rsmp.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)