# BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

SUMARIO

*Nota del Director*

ARTÍCULOS

FRAILE GIL, José Manuel. El Raptor Pordiosero *y* La Dama Pastora *en una versión campurriana (Cantabria).* — PEDROSA, José Manuel. *La* Cantiga *212 de Alfonso X (*La buena mujer de Toledo que prestó un collar a una mujer pobre, y se lo robaron*) y* El collar *de Guy de Maupassant.* — MARTÍN, Óscar. *Sobre héroes, tumbas y reyes: Cardeña, 1512 y la publicación de la* Crónica Particular. — LUCERO SÁNCHEZ, Ernesto. *De la autobiografía al diseño seudodialogístico. La insuficiencia explicativa del punto de vista único: el caso de* Guzmán de Alfarache. — IGLESIAS FEIJOO, Luis. *Cervantes, el* Quijote *y la ecdótica: a propósito de un libro de Francisco Rico.* — CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel. *Los escritos del arzobispo de Santiago, de fray Pedro de la Madre de Dios y el papel titulado* Justa cosa ha sido eligir por patrona de España y admitir por tal a Santa Teresa, *en el* Memorial por el patronato de Santiago *de Quevedo.* — GARCÍA GARROSA, María Jesús. *«Unión de voluntades» y «Ajuste de intereses»: el matrimonio en el teatro sentimental del siglo XVIII.* — BALDISSERA, Andrea. *Metastasio en España, entre traducciones y adaptaciones.* — OLEZA, Joan. *Galdós frente al discurso modernista de la modernidad. Por una lectura compleja del realismo.* — CARDONA, Rodolfo. Un faccioso más y algunos frailes menos*: fin de una etapa.* — FILLIÈRE, Carole. *Un aspecto de la estética de la ironía: el arte de la cita en Leopoldo Alas «Clarín».* — MARTÍNEZ CACHERO, José María. *Semblanza de Luis Bello (1872-1935), un noventayochista «menor».* - CREUS, Jacint. *Las primeras recopilaciones de textos orales en Guinea Ecuatorial, 1890-1913.* — ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier. *«Desnudo amor de piedra». Tradición clásica en* Soledades *(1903) de Antonio Machado.* — MARTÍN EZPELETA, Antonio. *El planteamiento teórico-metodológico de la* Historia de la literatura española *de Ángel Valbuena Prat.* — ESTEBAN SOLER, Hipólito. *El escritor y su horizonte. (Dos inéditos de Aldecoa).* — MATAIX, Remedios. *«Aquí llegamos, aquí no veníamos». La poesía última de Lezama y las mutaciones de los cánones.* — IRAVEDRA, Araceli. *¿No sirve para nada la poesía? Réplica a tres voces en el escenario actual de la discusión.*

NOTAS

ARIZALETA, Amaia. *Elogio de una nueva edición del* Libro de Alexandre — BAZÁN, Óscar y GUTIÉRREZ, Carlos, M. *«Cíñalo bronce o mírelo diamante» (*Polifemo*, 37, V. 294): una nueva propuesta de lectura* .— FUERTES ARBOIX, Mónica. *Costumbrismo al servicio de la sátira:* El viaje aerostático *de Modesto Lafuente y Zamalloa (1847).* — ALONSO NOGUEIRA, Alejandro y BARDAVIO ESTEVAN, Susana. *Notas para una edición de* La sirena negra*: apuntes de un manuscrito.* — BRUÑA BRAGADO, María José. *La Cubanidad en Cintio Vitier y Severo Sarduy (*Lo cubano en la poesía *y* De donde son los cantantes*).*

BIBLIOGRAFÍA. NECROLÓGICAS.

Año LXXXIII Enero-Diciembre 2007

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.
Editor: Borja Rodríguez Gutiérrez.

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

Redacción:
redaccion_bbmp@yahoo.es
Administración y suscripciones:
suscripciones_bbmp@yahoo.es
© Sociedad Menéndez Pelayo
Depósito Legal: SA
ISSN 006-1646
Imprime: Imprenta Cervantina

Este Boletín se publica gracias a la ayuda económica de la Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Santander

Consejo Editorial

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

# ÍNDICE

ALONSO NOGUEIRA, Alejandro y BARDAVIO ESTEVAN, Susana. *Notas para una edición de* La sirena negra*: apuntes de un manuscrito.* 443-454
ARIZALETA, Amaia. *Elogio de una nueva edición del* Libro de Alexandre. 411-422
BALDISSERA, Andrea. *Metastasio en España, entre traducciones y adaptaciones.* 153-175
BAZÁN, Óscar y GUTIÉRREZ, Carlos, M. *«Cíñalo bronce o múrelo diamante» (*Polifemo*, 37, V. 294): una nueva propuesta de lectura.* 423-432
BRUÑA BRAGADO, María José. *La cubanidad en Cintio Vitier y Severo Sarduy (*Lo cubano en la poesía *y* De donde son los cantantes*).* 455-464
CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel. *Los escritos del arzobispo de Santiago, de fray Pedro de la Madre de Dios y el papel titulado* Justa cosa ha sido eligir por patrona de España y admitir por tal a Santa Teresa*, en el* Memorial por el patronato de Santiago *de Quevedo.* 111-128
CARDONA, Rodolfo. Un faccioso más y algunos frailes menos*: fin de una etapa.* 201-215
CREUS, Jacint. *Las primeras recopilaciones de textos orales en Guinea Ecuatorial, 1890-1913*. 269-288
ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier. *«Desnudo amor de piedra». Tradición clásica en* Soledades *(1903) de Antonio Machado.* 289-305
ESTEBAN SOLER, Hipólito. *El escritor y su horizonte. (Dos inéditos de Aldecoa)*. 335-358
FILLIÈRE, Carole. *Un aspecto de la estética de la ironía: el arte de la cita en Leopoldo Alas «Clarín»*. 217-241
FRAILE GIL, José Manuel. El Raptor Pordiosero *y* La Dama Pastora *en una versión campurriana (Cantabria)*. 15-31
FUERTES ARBOIX, Mónica. *Costumbrismo al servicio de la sátira:* El viaje aerostático *de Modesto Lafuente y Zamalloa (1847)*. 433-442
GARCÍA GARROSA, María Jesús. *«Unión de voluntades» y «Ajuste de intereses»: el matrimonio en el teatro sentimental del siglo XVIII*. 129-151
IGLESIAS FEIJOO, Luis. *Cervantes, el* Quijote *y la ecdótica. A propósito de un libro de Francisco Rico.* 89-109
IRAVEDRA, Araceli. *¿No sirve para nada la poesía? Réplica a tres voces en el escenario actual de la discusión.* 385-408
LUCERO SÁNCHEZ, Ernesto. *De la autobiografía al diseño seudodialogístico. La insuficiencia explicativa del punto de vista único: el caso de* Guzmán de Alfarache. 65-87
MARTÍN, Óscar. *Sobre héroes, tumbas y reyes: Cardeña, 1512 y la publicación de la* Crónica Particular. 49-64
MARTÍN EZPELETA, Antonio. *El planteamiento teórico-metodológico de la* Historia de la literatura española *de Ángel Valbuena Prat*. 307-334

MARTÍNEZ CACHERO, José María. *Semblanza de Luis Bello (1872-1935), un noventayochista «menor»*. 243-267
MATAIX, Remedios. *«Aquí llegamos, aquí no veníamos». La poesía última de Lezama y las mutaciones de los cánones*. 359-384
NOTA DEL DIRECTOR. 9-11.
OLEZA, Joan. *Galdós frente al discurso modernista de la modernidad. Por una lectura compleja del realismo*. 177-200
PEDROSA, José Manuel. *La* Cantiga *212 de Alfonso X (*La buena mujer de Toledo que prestó un collar a una mujer pobre, y se lo robaron*) y* El collar *de Guy de Maupassant*. 33-48

BIBLIOGRAFÍA (465-558). Reseñas de las obras siguientes: Anxo Abuín González. *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*, por Iria Castro López (467-470) - San Agustín. *Confesiones*. Estudio introductorio, traducción, notas y anexos de Agustín Uña Juárez, por Ramón Mandado Hernández (471) - Ana Casas. *El cuento español en la posguerra. Presencia del relato breve en las revistas literarias (1948-1969)*, por Borja Rodríguez Gutiérrez (472-476) - Nicomedes-Pastor Díaz, *Poesía Completa*, ed. de Luis Caparrós Esperante, por Leonardo Romero Tobar (477-480) - César Domínguez. *El concepto de materia en la teoría literaria del medievo. Creación, interpretación y transtextualidad*, por Rosa María Rodríguez Porto (481-485) - Toni Dorca. *Volverás a la región. El cronotopo idílico en la novela española del XIX*, por Borja Rodríguez Gutiérrez (486-488) - Santiago Fernández Mosquera. *La tormenta en el Siglo de Oro*, por Miguel Franqueira González (489-491) - Antonio J. Gil González (coord.), *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, Revista Anthropos n.° 208, por Rodrigo Cacho (492-494) - Francisco Giner de los Ríos, *El arte y las letras, y otros ensayos*, edición, introducción y notas de Adolfo Sotelo Vázquez, por Yvan Lissorgues (495-497) - José Montero Reguera. *Materiales del «Quijote»: La forja de un novelista*, por Ana L. Baquero Escudero (499-500) - P*alacio Valdés. Un clásico olvidado 1853-2003*, edición de Elena Lorenzo Álvarez / Álvaro Ruiz de la Peña Solar, por Enrique Miralles García. (501-505) - *Palacio Valdés en Asturias. Actas del II Congreso Internacional Armando Palacio Valdés y su obra celebrado en Entralgo-Laviana (4, 5, 6 y 7 de octubre de 2005)*, edición de Francisco Trinidad, por Enrique Miralles García (506-509) – Marta Palenque e Isabel Román Gutiérrez. *Antonia Díaz de Lamarque. Una escritora sevillana del ochocientos*, por Borja Rodríguez Gutiérrez (510-513) - *Emilia Pardo Bazán: el periodismo, III Simposio*, J. Manuel González Herrán, C. Patiño Eirín, E. Penas Varela (eds), por Tonina Paba (514-515) - Emilia Pardo Bazán. *Morriña (Historia amorosa)*, edición de Ermitas Penas Varela, por Cristina Patiño Eirín (516-518) – Benito Pérez Galdós, *Episodios Nacionales. Primera serie. La guerra de la Independencia*, edición de Dolores Troncoso y Rodrigo Varela; *Episodios Nacionales. Segunda serie. La España de Fernando VII*, edición de Dolores Troncoso, por Macarena Cuiñas Gómez (519-520) - Consolación Baranda Leturio y Ana Vian Herrero, eds., *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, por César Domínguez

(521-527) - *2006. Recordando a Pereda*, por Toni Dorca (528-531) - David Roas. *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, por Borja Rodríguez Gutiérrez (532-536) -Borja Rodríguez Gutiérrez, *Vida y poesía de Ernesto García Ladevese*, por Salvador García Castañeda (537-538) - *El tapiz humanista. Actas del I curso de primavera. IV centenario del Quijote*. Edición a cargo de Ana Goy Diz y Cristina Patiño Eirín, por Ana L. Baquero Escudero (539-541) - *Teaching Representations of the Spanish Civil War*. Edición de Noel Valis, por Nil Santiañez (542-545) - *Tradiciones discursivas. Edición de textos orales y escritos*, edición de Ramón Santiago, Ana Valenciano y Silvia Iglesias, por Juan Casas Rigall (546-550) - Jean-Claude Villegas, *Paris, capitale littéraire de l'Amérique latine,* por Aránzazu Sarría Buil (551-558)

NOTICIAS BIBLIOGRÁFICAS. 559-560

NECROLÓGICAS (561-577). *Manuel Revuelta Sañudo (1929-2007)*, por Ciriaco Morón Arroyo (563-568) - *En recuerdo de mi compañero Manuel Revuelta*, por Xavier Agenjo Bullón (569-570) - *Manuel Revuelta Sañudo*, por Lourdes Royano Gutiérrez (571) – *Manuel Revuelta Sañudo, Director del* Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, por José Manuel González Herrán (572) – *Un hombre para la cultura: Leopoldo Rodríguez Alcalde*, por Mario Crespo López (573-577)

RESÚMENES DE LOS ARTÍCULOS. 579-597.

ADMISIÓN Y PUBLICACIÓN DE ORIGINALES. 599-600

INFORMACIÓN SOBRE SUSCRIPCIONES. 601

*In Memoriam*
**Manuel Revuelta Sañudo**
***Director del BBMP* (1977-1994)**

## NOTA DEL DIRECTOR

Tras los anteriores volúmenes monográficos, el LXXXI (2005) dedicado al *Quijote* de Cervantes, el LXXXII (2006) a José María de Pereda y a Marcelino Menéndez Pelayo, recobra el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* su tradicional carácter misceláneo, con trabajos referidos a muy diversos campos, épocas, autores, obras y temas de las letras hispánicas. Si los publicados en esos dos volúmenes fueron expresamente encargados a cualificados especialistas, en función de los temas tratados monográficamente en cada uno de ellos, los artículos y notas que en este volumen se publican han sido remitidos espontáneamente por sus autores y sometidos luego al preceptivo informe de nuestro Consejo Editorial, lo cual garantiza sobradamente la originalidad, rigor y valía de tales aportaciones. Aunque serán nuestros lectores quienes, desde su conocimiento y dedicación, confirmen o maticen tal juicio, me atrevo a afirmar que con los estudios aquí reunidos el *BBMP* mantiene -si no supera- el reconocido prestigio alcanzado a lo largo de estas ocho décadas.

Teniendo en cuenta que, como advertía la nota de presentación en el volumen LXXXI (primero de los publicados bajo mi dirección), el *BBMP* atenderá preferentemente a la Historia y Crítica de la Literatura española, hemos procurado que los trabajos de este volumen toquen diferentes periodos, épocas y movimientos de las letras españolas e hispanoamericanas; y que se refieran tanto a textos y autores consagrados en el canon (las *Cantigas* del rey Alfonso, el *Guzmán de Alfarache*, el *Quijote*, el *Polifemo* gongorino, las *Soledades* machadianas; Quevedo, Pérez Galdós, Alas, Pardo Bazán, Aldecoa, Lezama Lima), como a otros menos reconocidos (la *Crónica Particular*, el *Libro de Alexandre*, Modesto Lafuente, Luis Bello, Ángel Valbuena Prat, Cintio Vitier, Severo Sarduy), pero también a la literatura oral y anónima (sea del cántabro valle de Campoo o de la Guinea Ecuatorial hispanohablante); finalmente, hay trabajos de alcance más general, pues se ocupan de tendencias, corrientes o series literarias (las traducciones de Metastasio, el teatro sentimental dieciochesco, la reciente poesía de la experiencia).

Hemos pretendido también que, además de abarcar un amplio marco cronológico, los trabajos aquí reunidos tengan la más diversa procedencia, según es tradición del *BBMP*, como muestra del hispanismo que hoy se practica en diferentes universidades de España (Alcalá de Henares, Alicante, Autónoma de Madrid, Barcelona, Complutense, Granada, Málaga, Oviedo, Santiago de Compostela, Sevilla, Vigo, Valencia, Valladolid, Zaragoza), Estados Unidos (Boston University, The City University of New York, Coe College en Iowa, University of Cincinnati, Yale University), Francia (Paris III-Sorbonne Nouvelle, Toulouse - Le Mirail), Italia (Piemonte Orientale-Vercelli), Suiza (Université de Neuchâtel).

Como el volumen precedente, también este incluye una densa sección bibliográfica, con reseñas de monografías, ediciones y volúmenes colectivos, publicados entre 2004 y 2007. Quienes nos responsabilizamos del *BBMP* estamos persuadidos de la especial importancia que los lectores de una revista como esta conceden a tal sección; de ahí que hayamos dedicado casi 90 páginas a reseñar 24 títulos: espacio que estamos dispuestos a mantener e incluso incrementar en próximas entregas, sea aceptando las reseñas que se nos envíen espontáneamente, sea encargándoselas a los investigadores adecuados.

Las páginas finales del volumen tienen un contenido necrológico, a causa de dos fallecimientos producidos -en Santander y con tres semanas de diferencia- en el verano de 2007, cuando preparábamos para enviar a la imprenta los materiales aquí reunidos. El 30 de julio moría Manuel Revuelta Sañudo, que dirigió la Biblioteca de Menéndez Pelayo y el *BBMP* entre 1977 y 1994; semanas más tarde, el 20 de agosto, Leopoldo Rodríguez Alcalde, figura destacada de la cultura santanderina como poeta, crítico, historiador, ensayista… Al primero se le dedican, además de las breves y sentidas evocaciones de quienes le hemos sucedido en la dirección del *BBMP* (Xavier Ajenjo, Lourdes Royano, quien esto firma), la necrológica encargada por la Sociedad Menéndez Pelayo al profesor Ciriaco Morón Arroyo, que colaboró con Revuelta en la organización de encuentros científicos y publicaciones. Para evocar y valorar la figura de Rodríguez Alcalde hemos solicitado la colaboración de Mario Crespo, uno de los críticos especializados en su personalidad y obra literaria.

Concluyo reiterando la doble invitación formulada en el volumen anterior y que ha merecido una favorable acogida: en el interior de este ejemplar se incluye una ficha-boletín de suscripción (y en la última página, las instrucciones sobre cómo hacerlo); aunque algunos de los lectores de este ejemplar son suscriptores del *BBMP* (o lo son las instituciones o bibliotecas donde lo consultan), queremos que su número se incremente sustancialmente, tal como merece la tradicional calidad científica de esta revista. Calidad que depende fundamentalmente de sus colaboraciones, que son siempre bienvenidas: invitamos, pues, a que se nos continúen remitiendo originales (según las condiciones que se explican en su lugar), los cuales, según es preceptivo, serán sometidos al informe de nuestro Consejo Editorial. Ello nos permitirá mantener el reconocido y universal prestigio que el *BBMP* viene manifestando desde su fundación en 1919.

J. M. G. H.

# ARTÍCULOS

José Manuel Fraile Gil
*El Raptor Pordiosero* y *la Dama Pastora* en una nueva versión campurriana (Cantabria)
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 2007, LXXXIII, 15-31

# *EL RAPTOR PORDIOSERO* Y *LA DAMA PASTORA* EN UNA NUEVA VERSIÓN CAMPURRIANA (CANTABRIA)

En el mes de abril del año 2007 viajé de nuevo a Cantabria para continuar la recolección de romances y textos tradicionales que comencé en aquella comunidad hace un par de décadas. Estos primeros años del Siglo XXI son sin duda los últimos de vida latente para el inmenso corpus de literatura oral que durante siglos recrearon los pueblos hispánicos, y que hoy –salvo rarísimas excepciones- podemos dar por fijado en las páginas impresas de romanceros y colecciones. En ese último viaje visité varias aldeas de Campoo, comarca de Cantabria que, junto con Polaciones[1] y Valderredible (Valiente Barroso 2003)[2], fueron el relicario que encerraba lo más variopinto y granado del Romancero Peninsular. Pude entonces comprobar que -como sucede en el resto de Cantabria, y aun en la mitad Norte de la Península- la cultura rural va desapareciendo por dos causas fundamentales: de un lado, la creciente despoblación que sufren los pequeños núcleos urbanos, y de otro, la sustitución de los usos del común y vecinales por las formas urbanas y cosmopolitas que va adoptando también la joven población rural allí donde –con verdadero mérito- se obstina en seguir viviendo.

Quedan aún aldeas campurrianas que guardan –en el saber de sus mayores- un tesoro de relatos heredado de sus padres, que hoy no pueden depositar en la memoria de los más jóvenes. Algunos de estos ancianos, que han vivido ya sus ochenta años largos, son todavía los portadores de un amplio e interesante corpus

[1] A comienzos del segundo milenio publiqué una compilación del *Romancero purriego*, que de seguro será la última, pues aquel Valle está hoy prácticamente deshabitado. (Fraile Gil 2003).
[2] Para un seguimiento de la crónica recolectora del Romancero oral en estas dos comarcas de Cantabria, véase (Valiente Barroso 2003).

*Entregado: 19-05-07. Aceptado: 11-6-07*

romancístico que estamos a punto de perder para siempre, si es que lo más florido y granado de este tesoro no se fue ya con los que murieron. En Campoo de Enmedio tuve el privilegio de visitar Fontecha y entrevistar allí, acompañado de su hijo Tomás y de María Bulnes, a María Gómez González, quien a sus ochenta y seis años cumplidos conserva todavía una voz extremadamente firme y melodiosa con la que canta el enorme corpus de poesía narrativa que aprendió sobre todo de su madre[3]. Entre los poemas y cantos que desgranó para nosotros en el curso de aquella entrevista, despertó mi interés una canción narrativa –pues formalmente no se trata de un romance- en la que pude reconocer dos viejas baladas centroeuropeas que, tras haber soldado firmemente sus argumentos, habían creado un sugerente relato estructurado en estrofas pareadas bajo el esquema pregunta-respuesta. He aquí el texto de marras:

Versión de Fontecha (Ayto. Campoo de Enmedio; P. J. Reinosa – Cantabria). Cantada por María Gómez González, de 86 años de edad, y su hijo Tomás Macho Gómez, de 53

[3] El caudal romancístico de la familia parece remontarse cuando menos al abuelo materno de María, que se llamó Tomás Gómez García. El abuelo Tomás legó su herencia narrativa a su hija Casilda González de Celis (1883-1974), quien alumbró doce hijos, de los cuales sobrevivieron nueve; la más pequeña de las hembras fue María Gómez González, nacida en Fontecha el día 2 de noviembre de 1920. María –como tantas mujeres de su época- tuvo que trabajar duro desde muy niña pues su padre quedó ciego siendo aún joven, y ella fue su principal lazarillo. Casó a su tiempo pero su esposo enfermó pronto, y ella tuvo que empuñar el arado y arrostrar las duras faenas agrícolas en un terreno extremadamente frío como es el campurriano. Tuvo tres hijos, de los cuales Tomás Macho, el más pequeño, es «maestro y folclorista, constructor y tañedor de rabel», como a él le gusta llamarse; Tomás sigue así la línea de rabelistas que empezó con su tío Tomás Gómez -que no Alipio, como se ha dicho erróneamente-, a quien no conoció, pues falleció en la Guerra (1936-1939). Debo a Tomás todo tipo de noticias, detalles y sugerencias que salpican este artículo y que le agradezco especialmente.

El corpus romancístico de María es sencillamente impresionante, pues abarca más de tres docenas de romances tradicionales, entre los que encontramos temas carolingios extremadamente raros como *La infancia de Gaiferos (á)* o *El Conde Dirlos (á)*, amén de otros más frecuentes representados, eso sí, por espléndidas versiones: *El paje y la infanta (ío)*, *La boda estorbada* (á), *La difunta pleiteada (ía)*, *La apuesta ganada (á)*, *Las señas del esposo (éa)*, *La adúltera (ó), La adúltera infanticida (éa), Los estudiantes y el alma en pena (áo)*, *El difunto penitente (éa)*, *El galán y la monja (áa)...,* cantados todos con perfecta entonación y con muy variadas melodías. María Goméz ha participado su caudal romancístico a muchos de los investigadores que han hecho trabajo de campo en la comunidad de Cantabria. Durante el verano de 1996 fue entrevistada por los integrantes del Seminario Menéndez Pidal que entonces trabajaban en los Valles Cántabros, preparando la edición de un *Romancero General de Cantabria*, que, a estas alturas del Siglo XXI aún no ha visto la luz. El buen oído para el canto -que aún conserva María- ha dado pie a un breve estudio sobre la música del Romancero (Fernández García, J. M. 1997: viii)

años de edad. Fue grabada el día 4 de abril de 2007 por José Manuel Fraile Gil y María Bulnes Peláez.[4]

1a. En las puertas de Aire limosna pedía,
partiéralo la madre, bajáralo la hija.
1b. A las puertas de Aire limosna rogaba,
partiéralo la madre, la hija lo baja.

2a. -Mira si era, madre, el romero falso,
diérale yo el pan, tomárame él la mano.
2b. Mira si era, madre, el falso romero,
diérale yo el pan, tomárame él el dedo.

3a. -No lo era, no, niña, el romero falso,
soy un pobre ciego que nada no alcanzo,
[y ahora por *caridá* enséñame el atajo].
3b. No lo era, no, niña, el falso romero,
soy un pobre ciego que nada no veo,
y ahora por *caridá* enséñame el sendero.-

4a. –De duques y condes he sido pedida,
de un falso romero he sido vencida.
4b. De duques y condes he sido rogada,
de un falso romero he sido robada.-
5a. –De duques y condes que a ti te pedían,
el uno era yo, el que más te quería.
5b. De duques y condes que a ti te rogaban,
el uno era yo, el que más te adoraba.-

6a. –Si tu eres don Dueso, yo doña María,
déjame volver a por la mi camisa.
6b. Si tu eres don Dueso, yo doña Mariana,
déjame volver a por la mi delgada.-

7a. –No volverás, no, a por la tu camisa,
hermanas tengo yo que te la prestarían.
7b. No volverás, no, a por la tu delgada,
hermanas tengo yo que te la prestaran.-

[4] Una versión más abreviada del mismo texto fue publicada por (Gomarín Guirado 1974), y más tarde apareció en (Varios 1979, 17). En una segunda entrevista –realizada en julio del año 2007- Mónica Gómez González, de 91 años a la sazón, quien siempre había permanecido atenta pero callada mientras cantaba su hermana, añadió al texto de María las estrofas 19a-b.

8a. (Y) estaba don Dueso sentado a la mesa,
le ha venido carta, que fuera a la guerra.
8b. (Y) estaba don Dueso sentado en la tabla,
le ha vendio carta que fuera a batalla.

9a. -Madre, la mi madre, si bien me queréis,
a la mi esposita me la regaléis,
de la mano a misa me la llevéis.
9b. Madre, la mi madre, si bien me estimáis,
a la mi esposita me la regaláis,
de la mano a misa, me la lleváis.

10a. –Vete tú, hijo mío, vete tú a la guerra,
por la tu esposita no se te dé pena,
con las tus hermanas bordará la seda.
10b. Vete tú, hijo mío, vete tú a batalla,
por la tu esposita no se te dé nada,
con las tus hermanas bordará la holanda.-

11a. Pusiéronse un día de dos en dos,
lo de Marianita era lo mejor;
11b. pusiéronse un día de tres en tres,
lo de Marianita lo mejor es;
11c. pusiéronse un día de cuatro en cuatro,
lo de Marianita era lo más guapo;
11d. pusiéronse un día de cinco en cinco,
lo de Marianita era lo más lindo.

12a. –No lo es Marianita para bordar seda,
es *pa* guardar *borros*[5] en nevadas sierras.
12b. No lo es Marianita *pa* bordar holandas,
es *pa* guardar *borros* en sierras nevadas.

13a. –Váyanse, señores, por esos caminos,
voy a ver quién canta aquí, en estos riscos.
13b. –Váyanse, señores, por esos atajos,
voy a ver quién canta aquí, en estos matos.

14. –Pastorcita hermosa, de dulce mirar,

[5] *Borros* son aquellos corderos que han dejado de mamar pero que aún no son adultos. En el vocabulario de Jorrín encuentro la voz *borra*: «oveja joven que aún no ha parido». (Jorrín 2003: 36). Respecto a la palabra *yerbo*, que escribo en cursiva, es más una adaptación al texto de la palabra hierba que un localismo, pues cuantos campurrianos he consultado al respecto afirman que nunca se usó este vocablo para denominar al pasto.

un *borrito* de esos ya me le darás.

15. –Un *borrito* de estos no se le he de dar,
tengo mala suegra y me les contará.

16. -Pastorcita hermosa, de dulce mirar,
¿posada esta noche ya me la darás?

17.-Posada esta noche sí se la darán,
la casa de Don Dueso de mesón sirve ya.-

*Entonces él se fue para la casa de los padres, y como había pasado el tiempo, no le conocieron tampoco. Y él, para probar a ver cómo la trataban, pues les pide una hija.*

18a. -Una hijita de estas no se la he de dar,
pero la zagaleja no se la he de negar.
18.b Una hija de estas no se la daré,
pero la zagaleja no se la negaré.-

19.a -¡Sipi, perro!, ¡marcha, gato!,
que ésta es la mi cama donde yo descanso;
19.b ¡Sipi, gato!, ¡marcha perro!,
que ésta es la mi cama donde yo me acuesto.

20.a Quite el caballero la silla dorada,
que es donde yo cuelgo la mi cachaba.
20.b Quite el caballero la dorada silla,
que es donde yo cuelgo la mi cachabina.

21a. -Anda, zagaleja, muda la camisa,
que ha venido gente, gente muy lucida.
21b. Anda, zagaleja, muda la delgada,
que ha venido gente, gente de Granada.

22a. –Siete años hace que no mudo camisa,
no la he de mudar por gente tan lucida.
22b. Siete años hace que no mudo delgada,
no la he de mudar por gente de Granada.

23a. –Coma el caballero la gallina asada,
que la zagaleja suero cenara.
23b. Coma el caballero asada la gallina,
que la zagaleja suero cenaría.-

*Claro, él veía lo mal que cenaba ella, y le daba de su plato. Pero luego ya le enseñó el anillo de casados y entonces ella aceptó y se fueron a acostar, y luego por la mañana:*

24a. –Levanta, zagaleja, del dulce dormir,
que la oveja *resmala* ya quiere salir.
24b. Levanta, zagaleja, del dulce sueño,
que la oveja *resmala* quiere ir al *yerbo.*

25. –Si la oveja *resmala* quiere ir al *yerbo*,
la hija resalada que vaya con ellos,
que yo estoy en los brazos de mi dulce dueño.-

*Y luego él mandó a la madre y a las hermanas que fueran siete años con las ovejas, que fueron los que anduvo ella de pastora.*

Esta larga sucesión de estrofas pareadas encierra como ya dije dos historias que han soldado sus argumentos independientes para crear un solo poema con sentido pleno. Las siete primeras pertenecen a una canción narrativa titulada *El raptor pordiosero* (I.G.R.H. 0189)[6], que cuenta con parientes cercanos en la baladística europea: en Francia, *La brune et le brigant*; en Inglaterra, *The holy beggar*; y en Italia, *La bella Leandra.* El germen argumental de este asunto sería el siguiente: un pretendiente de alcurnia, llamado *Don Bueso*, *Dueso*, *Güeso*, *Argüeso*, o *Aldueso*, cansado ya de recibir desdenes y calabazas en casa de Aire (¿corrupción D'Arias?), decide tomar el hábito de mendigo (estrof. 1a-b), a veces ciego en busca de lazarillo (estrof. 3a-b), y presentarse así a puertas de su enamorada. Incomprensiblemente la madre deja marchar a su hija en compañía de un desconocido, que naturalmente aprovecha la ocasión para huir con la moza. Durante la huida tropiezan con gentes y caminantes. Para ocultarla, el caballero raptor esconde a la niña bajo su hábito desgarrado, descubriendo con ello involuntariamente la nobleza de su origen. Esta secuencia, plagada de indicios, falta en el texto campurriano que ahora analizamos, pero está presente en las versiones portuguesas, que mencionan la espada dorada del protagonista, y en las del Oeste español, donde la suntuosa capa o anguarina delata al fingido pobre. A este grupo pertenece el texto zamorano que va a servirnos para ilustrar el pasaje:

-Métete debajo de miña capiña,
mientras pasa *xente* de caballería.
-¿Quién es esa *xente* de caballería?

[6] Indice General del Romancero Hispánico, a partir de ahora I.G.R.H. Adopto la numeración establecida por el Instituto Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid para todo el corpus narrativo panhispánico, pues la nomenclatura de este género es tan variopinta que, de otro modo, resulta casi imposible buscar las correspondencias entre títulos y temas.

-Son duques y condes que por ti venían.
-Yo no he visto capa de tal valoría,
dorada por dentro, rotita por cima.
-(Y) yo no he visto cara de damas tan linda.-[7]

Desvelada ya la verdadera identidad del secuestrador (estrof. 5a-b), la niña intenta sin éxito poner en práctica alguna estratagema, más poética que práctica, para volver a su casa (estrofs. 6a-b y 7a-b).

Este rapto consumado se hizo tan popular en todo el cuadrante noroeste de la Península, que hasta hoy han podido recogerse abundantes versiones en las aldeas portuguesas[8], gallegas[9], asturianas[10], cántabras, leonesas[11], palentinas[12], zamoranas[13] e incluso salmantinas[14], donde se entonaron los versos de seis sílabas que cuentan la historia de un raptor pordiosero cuyo eco trascendió incluso a las comunidades judeo-españolas[15].

Pero a los poetas anónimos de cuño tradicional debió de parecerles demasiado breve y conciso el argumento de este rapto; así pues, para complicar aún más la trama del asunto y darle un desenlace mucho más novelesco, recurrieron a otros romancillos de seis sílabas que vivían ya de forma autónoma en la memoria colecti-

---

[7] Versión aprendida en Riomanzanas de Aliste. Vid. nota 13.

[8] De los muchos textos recogidos en Portugal, citaré sólo los recopilados en Tras-Os-Montes, aparecen en la obra de (Costa Fontes 1987: 416-433); y como ejemplo del rico caudal romancístico recogido en los archipiélagos portugueses citaremos los textos recopilados en Madeira por (Ferré 1982: 202-203).

[9] El tema que nos ocupa se cantó en las cuatro provincias gallegas (Valenciano 1998: 260-263).

[10] Para las versiones de tradición oral moderna recogidas en el Principado, véase el corpus publicado por (Suárez López 1997: 308-309 y 270-273).

[11] Véanse los textos publicados por (Catalán Menéndez Pidal 1991: 348-350 y 351-357).

[12] Conozco solamente una recogida por Carlos Porro en Lebanza-El Campo, que permanece inédita en la Fonoteca del Centro de Documentación Etnográfica de Urueña (Valladolid).

[13] Desgraciadamente no ha visto la luz aún un Romancero General de Zamora. Solamente en la comarca de Aliste, que recorrí palmo a palmo en la primavera de 1989, pude reunir dos docenas largas de textos correspondientes al tema que nos ocupa. Tan sólo se publicó la que aprendió en Riomanzanas de Aliste María San Román de la Fuente, de 65 años de edad. Fue grabada el día 1 de febrero de 1989 por José Manuel Fraile Gil, José Manuel González Matellán y Francisco Pedrón de la Fuente (Fraile Gil 1989: Disc. 1 - Cara B - Corte 1).

[14] De esta extensa provincia castellana conozco sólo un texto, con un desenlace semejante al de las portuguesas, en el que la niña lanza una queja al aire, despidiéndose de casa y familia: «[...] -Palomita que vuelas / por mar y por islas, / diles a mis padres, / que cien años vivan. / Me voy con el conde / que me pretendía.-» Versión cantada por un hombre de unos 70 años de edad, natural de Villavieja de Yeltes (P. J. de Ciudad Rodrigo). Grabada por José Manuel Fraile Gil el día 15 de agosto de 1986.

[15] En el archivo Menéndez Pidal-Goyri de Madrid, se conservan versiones recogidas a comienzos del Siglo XX por Manrique de Lara en: Sarajevo, Larissam, Esmirna, Jerusalén y Marruecos, sin localizar. Véase al respecto la obra de (Armistead 1978: 118-121).

va. El más común de estos maridajes dio un tinte trágico a la historia del raptor pordiosero cuando se unió al patético argumento de *La casada en lejanas tierras* (I.G.R.H. 0155), también hexasilábico y también de rima estrófica. La joven esposa –instalada ya en el entorno de su antiguo raptor y ahora marido[16]- siente llegado el momento de alumbrar su primer parto, y clama entonces por suegra y cuñadas –sus vecinas más cercanas-, pero éstas rehúsan consecutivamente asistirla. Desesperado, el marido parte en busca de su suegra, la que acude presurosa acarreando canastilla y golosinas, para sólo cerrar ya los ojos de su hija muerta.

Pero el texto campurriano que ahora estamos analizando ha optado por otro desenlace de trama semejante pero con un final mucho más dichoso. *El raptor pordiosero* ha soldado su argumento al de otra composición que titulamos *La dama pastora* (I.G.R.H. 0148)[17]. Recién asentados en su nuevo hogar, un repentino levantamiento en armas separa por la fuerza a los esposos (estrof. 8a-b). Ante el nuevo estado de las cosas, don Dueso pide a su madre que mire por la joven (estrof. 9a-b), y la taimada suegra responde tranquilizando a su hijo (estrof. 10a-b). Pero solas ya en el ámbito matriarcal, subestima su habilidad con la aguja, condenándola a ser pastora del ganado y criada de la casa (estrofs. 11a-b-c-d y 12a-b). Es precisamente en Cantabria donde encontramos varias versiones de este tipo que han sido ya publicadas[18]. Los textos cántabros –semejantes entre sí por su forma y estructura- parecen

[16] Una excelente versión de este tipo fue grabada por José Manuel Fraile Gil, Macario Santamaría Arias y Antonio Sánchez del Barrio en Val de San Lorenzo (Maragatería, León) a comienzos de marzo de 1985. Cantaron Antonia Geijo Alonso y su sobrina Dolores Fernández Geijo (Fraile Gil 1985: Cara 1 – Corte 5). Con estos versos teñidos de patetismo, describe la versión maragata el arribo de la joven al clan de su marido: «[...] La llevó a vivir / a una montiña, / a suegra y cuñadas / le da por vecinas / y a los nueve meses / la niña paría [...]».

[17] Diego Catalán Menéndez Pidal afirma en su bitácora digital (http:// cuestadelzarzal.blogia.com) que el tipo estrófico hexasilábico de *La dama pastora* vivió en las provincias de Cantabria, Burgos y Palencia, conservándose textos fragmentarios recogidos en las de Asturias, Lugo y Salamanca. Supongo que Diego alude a los materiales conservados en el archivo romancístico Menéndez Pidal-Goyri, pero no especifica si se trata de versiones autónomas o encabezadas por *El raptor pordiosero*. Javier Asensio García, profundísimo conocedor de la tradición oral riojana, me facilita una versión autónoma de *La dama pastora,* recogida por él en Villamediana de Iregua (La Rioja); se trata de un texto ciertamente reactualizado en su discurso, que presenta un curioso comienzo: «En las serranías / hay un caballero / con muchas haciendas / y poco dinero [...]».

[18] Las versiones cántabras publicadas que mezclan ambos argumentos son -por orden de aparición- las de: (Cossío *et alt* 1933, I: 182-195), que incluye cuatro versiones procedentes de Bárcena de Ebro (Valderredible), Villar (Hermandad de Campoo de Suso), La Puente Pumar (Polaciones) y Los Corrales de Buelna.

Durante el verano de 1977 un equipo de encuestadores del madrileño Seminario Menéndez Pidal realizó una encuesta de campo por varias provincias del Noroeste peninsular. Sus resultados fueron publicados en (Catalán *et alt* 1982). La referencia a las versiones y fragmentos que nos interesan aparecen en esta obra bajo el epígrafe *19. La noble porquera.*

estar emparentados con las baladas provenzales, que cuentan en versos de siete sílabas las desdichas de la joven y el reencuentro de los cónyuges que separó la guerra. Los poemas franceses hacen hincapié en los gritos de dolor y lamentos airados que la pastora esparce al viento mientras guarda el ganado; esos gemidos y gritos son los que muestran al marido, ya de regreso, la situación desesperada en que vive la joven y solitaria esposa. Pues bien, la tradición del Norte peninsular ha suavizado esos gritos angustiosos transformándolos en el dulce y lastimero canto que, entonado por la pastora en la soledad del monte, servirá al marido para reconocer a su esposa y encontrar el camino de su casa:

Tiene Marianita la voz muy serena.
-Me *oyerá* don Güeso de allá de la guerra.-
Tiene Marianita la voz muy delgada.
-Me *oyerá* don Güeso de allá de batalla.-
-Vay el caballero por esos senderos,
voy a ver quién canta en estos costeros.
Vay el caballero por esos atajos,
voy a ver quién canta aquí en estos altos.-[19]

La transformación -aparentemente baladí- de aquel grito lastimero en un canto de amargura sirve para ennoblecer el poema con un motivo muy apreciado por el Romancero Tradicional: el poder mágico del canto como medio de reencuentro. Ya *Bernardo del Carpio* descubrió a su padre cuando cantaba en prisiones; la *hermana reina* reconoce en una *cautiva* que arrulla a su niña a la hermana que ya no conocía; y la pobre infanta descubre en el canto de su conde la voz del amante que por ella pena. Todo el Romancero Tradicional está sembrado de cantos maravillosos que, como el de *Arnaldos* en su galera, son capaces de realizar prodigios y atraer o reagrupar a los personajes dispersos (Débax 1994, I: 285-297).

En tierras de habla catalana ha sobrevivido también el argumento de *La dama pastora*, aunque narrado allí en versos de ocho sílabas asonantados en (é). Por el tipo de ganado que guarda la infeliz esposa se la conoce como *La noble porquera* (I.G.R.H. 0148)[20]. Estas versiones en lengua catalana son parientes cercanas de la

---

Fueron recogidas en: Carraceda, Salceda de Polaciones (2 textos), Uznayo de Polaciones (2 textos), Caloca y Lomeña-Basieda (2 textos).

Últimamente se ha publicado un romancero polacioniego (Fraile Gil 2003a: 132-134). Apdo. *VI.A.3. El raptor pordiosero + La dama pastora (Hexa.) (Polia.)*. La versión interpretada en Salceda por Adela Gómez Lombraña –quien además se acompaña con la *bandurria* o rabel de dos cuerdas- puede escucharse en el C.D. que prologué (Fraile Gil 1997: Corte 19).

[19] Versión de Bárcena de Ebro (Valderredible). (Cossío *et alt* 1933, I: 185).

[20] Son muchas las versiones recogidas en tierras de habla catalana. Por ser la primera que conocemos citaré la que aparece en (Milá y Fontanals 1999: 220 y ss). Una versión procedente de Gratallops (Tarragona), cantada por Teresa Sentis y recogida el día 29 de noviem-

balada centroeuropea, enn la que tiene paralelos como la canción italiana *La sposa porcaia* y la alemana *Die misshandelte Schwiegertochter* (*La nuera maltratada*).

Una vez analizado el desarrollo argumental de la versión campurriana que vamos repasando, conviene dedicar unos párrafos a la forma y al estilo literario con que se viste el poema. Sorprende en primer lugar la dualidad constante a la hora de formular y presentar las secuencias que articulan la fábula; duplicación que atiende más a la forma que al fondo, pues la historia tendría el mismo sentido si eliminá-ramos la letra (b) en cada una de las estrofas que articulan el poema. Este tipo de construcción paralelística es sin duda un préstamo que el romance y la canción narrativa han tomado de la vieja poesía lírica en lengua castellana. Según Francisco Rico, el primer ejemplo conocido de esta formulación poética aparece en la *Crónica de la población de Ávila* (circa 1255), en unos versos que tratan de igualar a un adalid local abulense con los héroes carolingios:

> Cantan de Roldán, cantan de Olivero,
> e non de Zorraquín Sancho, que fue buen caballero.
> Cantan de Olivero, cantan de Roldán,
> e non de Zorraquín Sancho, que fue buen barragán[21].

Esta estructura paralelística –que apenas encontramos hoy en los romances de ocho sílabas- parece haberse refugiado en los escasos romancillos hexasilábicos y canciones narrativas de cuño tradicional, que constituyen una pequeña parte del amplísimo corpus romancístico tradicional panhispánico. En las fuentes escritas podemos encontrar algunos antecedentes de esta estructura narrativa duplicada, que hoy parece pervivir sólo en el corpus romancístico judeo-español; temas como *El rey envidioso de su sobrino* (I.G.R.H. 0093) conservan un mayor apego a las fuentes escritas y por ello a la estructura paralelística que las marcaba. Otro ejemplo muy ilustrativo es el de *La malcasada (ía)* (I.G.R.H. 0221), que presenta en España un único y empobrecido incipit: *Me casó mi madre...*, mientras que las versiones judeo-españolas de Marruecos permanecen apegadas aún al comienzo propio de los Siglos XVI y XVII:

> Pensóse el villano que me adormecía;

---

bre de 1989 por Monsant Font y Salvador Palomar puede escucharse en (Fraile Gil 1992: Disco 3 – Corte 17).

[21] Cito por la edición de (Alín 1991: 69). Alín comenta la canción con esta nota: «*barragán:* Lo mismo que mozo soltero, libre, de buena disposición y alentado» (*Diccionario de Autoridades*). Según Francisco Rico se trata del «más antiguo cantar paralelístico de la Edad Media peninsular», y la *Crónica* nos informa que lo «cantaban en los corros». Fue conocido de los historiadores del Siglo XVI –Fray Ambrosio Montesino, Argote de Molina- y también del extraordinario erudito del XVIII Fray Martín Sarmiento (vid. «Notas dieciochescas», de J. L. Pensado, en *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, II, Gredos, 1974). Los argumentos de Rico a favor de leer sólo «Zorraquín» y no «Zorraquín Sancho», no me resultan suficientes.

tomó espada en mano, fuese a andar por villa.
Pensóse el villano que me adormilaba;
tomó espada en mano fuese a andar por plaza.
Fuérame tras él por ver dónde iba;
viérale yo entrare en cas de su amiga.
Fuérame tras él por ver dónde entraba;
viérale yo entrare en cas de su amada[22].

Respecto al florido lenguaje con que se viste el texto campurriano de *El raptor pordiosero* + *La dama pastora* conviene resaltar el uso constante que hace de los emparejamientos poéticos, tan apreciados por el Cancionero lírico. Las correspondencias poéticas río-vado / marido-velado, río-vado / Rodrigo-Gonzalo, amigo-amado / marido-velado, garrido-lozano / vino-claro, hermana-prima / clara-fría..., esmaltaron las cantigas de amigo, destellaron en la ingenua poesía del XVI y resuenan aún, entre *sonaĵas* y *darbuqqas*, en las bodas sefarditas que hoy celebran los judeo-españoles allá donde los arrojó el viento de la diáspora.

La dualidad camisa-delgada (estrof. 6a-b) aparece en multitud de poemas tradicionales panhispánicos. El calificativo *delgada* llegó a ser sinónimo de camisa, pues eran extremadamente sutiles y delicadas las que usaron gentes ricas y acomodadas, a tal punto «que en el agua no se vían», según una imagen harto gráfica del Romancero vulgar[23]. Como ejemplo veamos una hermosa canción de bodas judeo-española que cantaban las *alhasbas* o jóvenes sefarditas en la Judería de Tetuán. Dentro del complejo ceremonial de la boda judía, el baño ritual de la novia o *mikbé* da

[22] Reyes Mejía de la Cerda, *Comedia de la Zarzuela* (Alín 1991: 316-317). Respecto a la pervivencia de los dos temas arriba citados, en la tradición oral de los judíos de Marruecos, me remito a la última recopilación realizada entre ellos (Weich-Shahak 1997). *La malcasada*, pág. 117-118, y *El rey envidioso de su sobrino*, págs. 179-180.

[23] Son muchas las descripciones del rico y abigarrado atuendo -con que hombres y mujeres vistieron hasta el Siglo XVIII- que sirven de auténtica ilustración y estampa al romancero vulgar. En una versión gomera de *Los Guzmanes y los Vargas (áa)* (I.G.R.H. 0855) encontramos la pintura de un jaquetón *namorado* que usa como ropa interna una delgada camisa: «[...] Se pone zapato blanco / sobre su media encarnada, / calzón de flor de romero / sobre su camisa *elgada*, / un sombrero de tres plumas, / una verde y dos moradas, / y al medio de las tres plumas / el retrato de su dama [...]» (Trapero 2000: 228). El florido lenguaje con que los poetas nombraban telas y géneros no es sólo una invención poética, pues con la misma *flor de romero* (¿sería de color morado?) viste también un mocito presuntuoso que hacia 1660 retrató Zabaleta en el madrileño *Trapillo* de San Marcos: «[...] un mozo espigado, enjuto, derecho, proporcionado, largo y liso el cabello, cultivado con el peine y a escobilla, la tez sin las inclemencias del sol y el aire; la valona limpia y caída, el vestido de raja de Segovia de color gustoso, las mangas ajironadas de color de perla, aforradas en flor de romero; las mangas perdidas abiertas y aforradas de tafetán verdemar, la pretina forcejada, la guarnición de la espada limpia, la daga pendiente en una colonia azul, los calzones justos, cerrados por abajo con unas lazadas negras; las medias de seda, del color de las mangas, arrugadas con orden, los zapatos justos, limpios y derechos; el sombrero doble y airoso y la capa bien manejada». (Zabaleta 1983: 422).

lugar a una serie de formalidades que, en ambos lados de la diáspora sefardita, se acompañaron siempre con el canto y los panderos. A esta ceremonia lustral alude la canción del baño que ahora nos inte-resa. Dice así su texto:

> Ay, que si te fueres a bañar, novia,
> lleva a tu madre y non vayas sola,
> para quitarte la tu camisa,
> para meterte en el agua fría.
> Ay, que si te fueres a bañar, novia,
> lleva a tu suegra y non vayas sola,
> para sacarte del agua clara,
> para ponerte la tu delgada[24].

El siguiente emparejamiento poético que aparece en nuestra versión alude a los tejidos suntuosos que ha de elaborar Mariana en ausencia de Don Dueso (estrofs. 10a-b y 12a-b). La holanda fue durante siglos la más fina tela blanca que en forma de camisas, sábanas y almohadones acariciaba la piel de los acomodados[25], mientras que la seda fue el signo de ostentación y riqueza en las prendas exteriores. En los cantos que acompañan las procesiones marítimas, conservadas por milagro en la Cornisa Cantábrica, podemos rastrear ciertas reliquias poéticas que mencionan emparejadas las dos ricas telas que nos ocupan. En una de las carreras de la llanisca *Salea*, cantaban las mujeres al compás del tambor y las panderetas:

---

[24] El lector puede escuchar la preciosa voz de la informante Alicia Benasayaq, de casada Bendayán, en el corte 12 del C.D. que acompaña a la obra de (Weich-Shahak 2007: 87).

[25] El Romancero tradicional está plagado de pinturas donde la holanda opone su albura a la encendida grana y al azul rabioso que salpican las coloristas descripciones de ajuares e indumentaria. Una *delgada* hecha de holanda es la prenda interior del complicado arreo con que sale a misa la protagonista de *El capitán burlado (áa)* (I.G.R.H. 0501) en una versión canaria: «[...] Un domingo, yendo a misa, / por ser Pascua señalada, / el vestido que llevaba / vos diré sin faltar nada: / una camisita blanca / de aquella fina holanda, / una saya de tela de oro / toda ella galoneada, / un jubón de perlas flor / guarnecido de esmeraldas, / un peinado a la francesa / que bien la señoreaba, / un zapatito picado / con su media anaranjada, / una cadena al pescuezo, / catorce vueltas le daba, / su mano catorce anillos, / que rico *esclandor* dejaba, / un sombrero de tres plumas, / una blanca y dos moradas [...]». De tan abigarrado retrato parece trascender hasta nosotros la fragancia de algalia con que a buen seguro se *afeitaba* la damita. (Salazar 1995: 202).

Las sábanas de holanda son el adorno predilecto para el lecho del enamorado en los textos romancísticos. Por botón de muestra vayan aquí los versos de *La venganza del marido* o *Bernal Francés (í),* que describen, según una versión cacereña, la cama que la esposa adúltera ofrece al supuesto amante, que resultará ser su esposo: «[...]Le ha agarrado de la mano, / se lo ha llevado al jardín, / le ha lavado pies y manos / con agua de toronjil / y después de bien lavado / se lo ha llevado a dormir, / entre sábanas de holanda / y colchas de carmesí. [...]» (García Redondo 1985: 50). La misma versión puede escucharse en (Fraile Gil 1985b: II, Cara A – Corte 2).

Vengo de la fuente clara *traigo aquí la flor de la gala,*
cogíla en paños de seda *traigo aquí la flor de la gala,*
cogíla en paños de holanda *traigo aquí la flor de la gala*[26].

Respecto a la pareja poética mesa-tabla (estrof. 8a-b), aparece con frecuencia en la poesía tradicional siempre que –como acontece en la historia que ahora tratamos- los protagonistas se disponen a despachar un ágape. Por eso son muchos los epitalamios donde encontramos el paralelo que ahora nos ocupa; y así en un canto de boda recogido en el madrileño Robregordo de la Sierra sorprendemos:

-*Convidaos* que habéis comido en esas tablas y mesas
y también que habéis bebido en esas jarras francesas.
-Señores, no hemos comido, ni hemos bebido en ellas,
solamente las han puesto *pa* los novios que hoy se velan.
-*Convidaos* que habéis comido en esas mesas y tablas
y también habéis bebido en esas francesas jarras.
-Señores, no hemos comido, ni hemos bebido [...]
solamente las han puesto *pa* los novios que hoy se casan.[27]

Respecto a la última pareja poética que figura en el texto campurriano: Sevilla-Granada aparece en él un tanto desdibujada (estrofs. 20a-b y 21a-b), pues donde debiera figurar la ciudad hispalense, se dice *gente tan lucida¸* en lugar de *gente de Sevilla,* que intuimos a la vista de tantos ejemplos como nos ofrece al respecto la lírica hispánica. Sin dejar el ámbito cántabro sale a nuestro encuentro un precioso paralelo intercalado en el manojo de cantares que desgranaban las mozas al son de las panderetas en La Folía marinera de San Vicente de la Barquera:

Saliendo a la mar de folía,
salióme el viento a la orilla,
llevóme el sombrero que traía
llevómelo al reino de Sevilla.
*Voy al mar*
*vuelta a la Peña he de dar.*
Saliendo a la mar, navegando,
salióme el viento al contrario,
llevóme el sombrero que llevaba,
llevómelo al reino de Granada.

[26] Una acertadísima y minuciosa reconstrucción de los cantos que antaño se entonaron en el paseo marítimo o Salea puede verse en (Cea Gutiérrez 1978: 27).
[27] Cantaron Ascensión Martín Bozada, Alejandra Jiménez Gil y María Martín González, de 90, 84 y 53 años de edad respectivamente el día 6 de septiembre de 1989 para José Manuel Fraile Gil, Álvaro Fernández Buendía y Marcos León Fernández. (Fraile Gil 2003b: 209).

*Voy al mar [...]*[28].

En los últimos años de la Edad Media los grandes poemas épicos y las leyendas caballerescas empiezan a tomar una nueva forma en la península ibérica: la del romance en castellano. Este romancero incipiente tiene su correspondencia directa en la balada románica, nacida en los territorios donde imperó el latín, y ambas formas se inscriben dentro de un género mucho más amplio que podríamos denominar como balada occidental, que compartió temas y argumentos por encima de las barreras lingüísticas (Catalán 2000: 555). De este modo –y por dos vías de penetración diferentes: la catalana octosilábica y la cantábrica en versos de seis sílabas- llegó a España la balada que titulamos *La dama pastora*, que a veces unió su argumento en el área Noroeste a otra balada que conocemos por *El raptor pordiosero*. Este maridaje alcanzó su punto álgido en el área de Cantabria, donde hasta hoy hemos podido recoger bellísimas versiones, articuladas por una estructura paralelística y ornamentadas con los más hermosos lugares comunes de la lírica tradicional.

JOSÉ MANUEL FRAILE GIL
SEMINARIO MENÉNDEZ PIDAL. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

## Bibliografía y discografía

Alín, José María. (1991) *Cancionero Tradicional*. Madrid: Castalia. Col. *Clásicos Castalia¸* Nº 190.

Armistead, Samuel G. (1978) *El Romancero Judeo-Español en el Archivo Menéndez Pidal*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal. Vol. II. *El raptor pordiosero (estróf.)*

Catalán Menéndez Pidal, Diego *et alt.* (1991) *Romancero General de León*. Madrid: Ed. Seminario Menéndez Pidal – Universidad Complutense de Madrid – Diputación Provincial de León. Vol. I. *El ciego raptor (6+6; estróf.)*: 348-350; ver también *El ciego raptor + Casada de lejas tierras (6+6; estróf.)*: 351-357.

____ (2000) *La Épica Española. Nueva documentación y nueva evaluación*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal – Universidad Complutense. Cap. VIII.

Cea Gutiérrez, Antonio. (1978) *La canción en Llanes*. Salamanca: Imprenta Calatrava Parte II. *La canción del mar en Llanes*.

[28] Estos antiguos y precioso textos, que desgraciadamente ya no se entonan en la Folía Barquereña, pueden consultarse en el meritorio trabajo de (Maza Solano 1929). Una descripción de La Folía, sentida pero harto centrada en su aspecto religioso y mariano, puede leerse en (Córdova y Oña 1955-1980: III, 267-278).

Córdova y Oña, Sixto. (1955-1980) *Cancionero Popular de la Provincia de Santander. Libro III: Cantos romeros, marineros, de quintos, nupciales y de cuna.* Santander: Copistería América. Sección Quinta. *Folía de San Vicente de la Barquera.*

Costa Fontes, Manuel da. (1987) *Romanceiro de Província de Tras-Os-Montes (Distrito de Bragança). Tomo I.* Bragança: Universidad de Bragança. *O Cego (Estróf.)*

Cossío, José María de *et alt.* (1932) *Romancero Popular de la Montaña. Colección de Romances Tradicionales recogidos y ordenados por...* Santander: Sociedad Menéndez y Pelayo, 2 Vols.

Débax, Michelle. (1994) «Análisis del motivo del Poder del Canto en tres romances: *Conde Arnaldos, Conde Olinos, Gerineldo*». *De Balada y Lírica, I. 3º Coloquio Internacional del Romancero.* Madrid: Fundación Menéndez Pidal – Universidad Complutense. 285-297.

Fernández García, J. M. (1997) «El romancero: poesía y música». *El Diario Montañés*. Santander, 11 de diciembre de 1997.

Ferré, Pere *et alt.* (1982) *Romances Tradicionais*. Funchal: Cámara Municipal do Funchal. *O Falso Cego.*

Fraile Gil, José Manuel. (1985a) *Val de San Lorenzo – Filiel – Chana de Somoza.* Col. *De encuesta por León y Asturias. Vol. II.* Madrid: SAGA (VPC-172). Cara 1. Corte 5.

____ (1985b) *Canciones y romances de Arroyo de la Luz (Cáceres).* Madrid: Ed. SAGA S.A. (VPD-1089/90). Disco II. Cara A. Corte 2.

____ (1989) *La tradición oral en la provincia de Zamora. Vols. I-II. Aliste.* Madrid: SAGA S.A. (VPD-2059/60) – Consorcio de Fomento Musical de Zamora. Disco 1. Cara B. Corte 1.

____ (1992) *Romancero Panhispánico: Primera Antología Sonora.* Salamanca: Centro de Cultura Tradicional de Salamanca - Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Castilla y León. Disco 3. Corte 17. Págs. 40 y 72 del cuaderno. Clave F.4.

____ (1997) *El Valle de Polaciones (Cantabria).* Madrid: SAGA S.A. (WKPD-10/2018). *Col. La Tradición Musical en España. Vol. 7.* Corte 19.

___(2003a) *Narrativa Tradicional en el Valle de Polaciones (Cantabria).* Santander: Cantabria Tradicional.

____ (2003b) *Cancionero Tradicional de la Provincia de Madrid. Vol. I. El ciclo de la vida humana y los cantos de trabajo. Col. Biblioteca Básica Madrileña, nº 19. Madrid: Comunidad de Madrid – Consejería de las Artes. Entrada 195*

.García Redondo, Francisca. (1985) *Cancionero Arroyano*. Cáceres: Institución Cultural «El Brocense».

Gomarín Guirado, Fernando. (1974) «El falso romero». *Peña Labra*. Santander.

Milá y Fontanals, Manuel. (1882-1999) *Romancerillo Catalán*. Barcelona: Alta Fulla. Nº 234. *La noble porquera.*

Maza Solano, Tomás. (1929) «Aportaciones al estudio de la poesía popular. Texto literario de La Folía de La Barquera», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. 274-300.

Salazar, Flor. (1999) *El Romancero Vulgar y Nuevo*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal y Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense.

Suárez López, Jesús. (1997) *Nueva colección de romances (1987-1994)*. Oviedo-Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal – Real Instituto de Estudios Asturianos – Ayuntamiento de Gijón – Archivo de Música de Asturias. Col. *Silva Asturiana*, tomo VI. Apdo.: *El ciego raptor (hexas. estrof.)*: 308-309; y Apdo.: *La doncella guerrera (ó+á) + El ciego raptor (hexas. estrof.)*: 270-273.

Trapero, Maximiano. (2000) *Romancero General de La Gomera*. Madrid: Cabildo Insular de La Gomera.

Valenciano, Ana. (1998) *Romanceiro Xeral de Galicia. Os romances tradicionais de Galicia*. Madrid-Santiago de Compostela: Fundación Ramón Menéndez Pidal – Xunta de Galicia. *El ciego raptor (hexas. polias.)*.

Valiente Barroso, Beatriz. (2003) «El Romancero de tradición oral en Campoo». *Cuadernos de Campoo*. 9-16. Reinosa.

Varios. (1979) *Lecturas de Cantabria. (Una antología didáctica)*. Santander: Instituto de Ciencias de la Educación. Universidad de Santander.

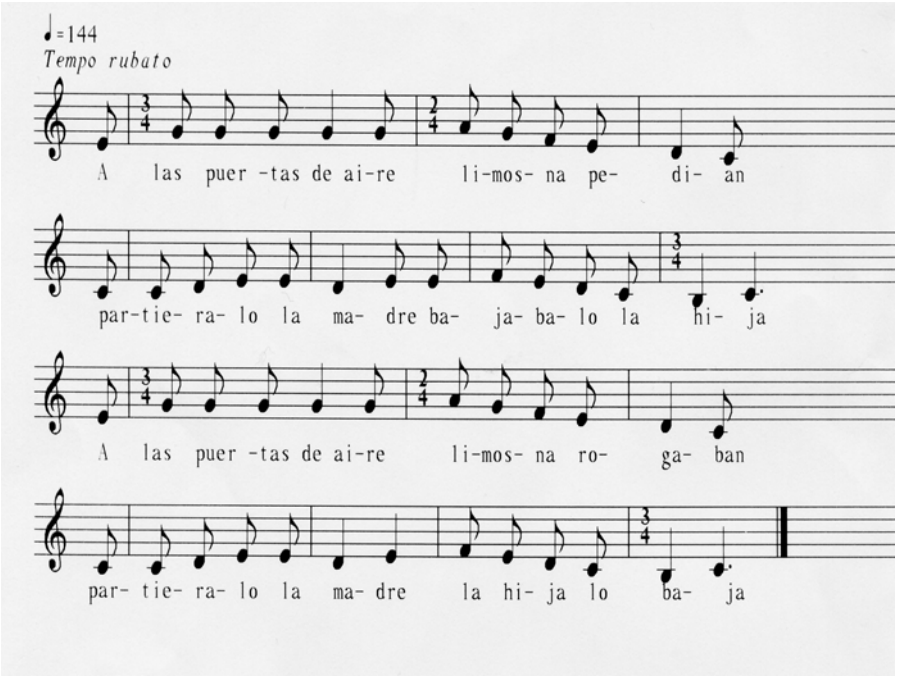
Weich-Shahak, Susana. (1997) *Romancero Sefardí de Marruecos. Antología de tradición oral*. Madrid: Alpuerto.

____ (2007) *La boda sefardí. Música, texto y contexto*. Madrid: Alpuerto.

Zabaleta, Juan de. (1983) *Día de fiesta por la mañana y por la tarde*. Madrid: Castalia. Edición a cargo de Cristobal Cuevas García.

## APÉNDICE

*El raptor pordiosero* + *La dama pastora.* Transcripción de la melodía recogida en Fontecha (Gentileza de la etnomusicóloga Susana Weich-Shahak).



José Manuel Pedrosa
La *Cantiga* 212 de Alfonso X (*La buena mujer de Toledo que prestó el collar a una mujer pobre y se lo robaron*) y *El collar* de Guy de Maupassant
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 2007, LXXXIII, 33-48

# LA *CANTIGA* 212 DE ALFONSO X (*LA BUENA MUJER DE TOLEDO QUE PRESTÓ UN COLLAR A UNA MUJER POBRE, Y SE LO ROBARON*) Y *EL COLLAR* DE GUY DE MAUPASSANT

Una de las *Cantigas de Santa María* que mejor información aporta sobre los sencillos rituales domésticos y festivos de la España del siglo XIII es la que hace el número 212 de la magna colección encargada, auspiciada y, en parte, compuesta por Alfonso X el Sabio.

En versos de gran finura y emotividad describe cómo la madre de una novia pobre pide (ésa era la práctica más o menos común en el Toledo de la época, según advierte cuidadosamente el narrador de la *Cantiga*) a una señora de elevada condición que le preste un *sartal* (un collar) con el fin de que su hija lo exhibiera durante la ceremonia de su boda. La rica dama vacila, porque su marido le había prohibido ceder el collar para tales menesteres. Pero, al escuchar que en los ruegos de la mujer era invocada la Virgen María, cede a ellos y presta la joya. Durante el baño que (también por tradición) precedía a las celebraciones nupciales, el collar fue robado por una ladrona que se apresuró a escapar sin ser vista. Al enterarse la señora que había hecho el préstamo (a través de una criada mora), temerosa de la reacción del marido, se dirigió a la iglesia para pedir el auxilio de la Virgen. Y sucedió, entonces, que la ladrona, mientras se dirigía furtivamente hacia su casa, hubo de pasar frente a la iglesia, ante la cual estaba también, entre dormida y desmayada, la angustiada propietaria del collar. Una especie de repentina inspiración le advirtió de que la mu-

*Entregado: 12-7-2007. Aceptado: 15-8-2007*

jer que justo entonces pasaba por allí era la ladrona: de ese modo pudo interceptarla y arrebatarle el collar que llevaba escondido.

He aquí el texto completo de la *Cantiga* alfonsí:

*Como hũa bõa dona de Toledo enprestou un sartal a hũa moller pobre por amor de Santa Maria, e furtaron-llo, e fez-llo ela cobrar.*

*Tod' aquel que pola Virgen | quiser do seu ben fazer,*
*cousa que lle faça mingua | grande non á de perder.*

Com' avĕo en Toledo | a hũa bõa moller
que polo amor de Santa | Maria dava que quer
que vess' a sua mão | aos pobres que mester
avian de lle pediren | por seu amor seu aver.
*Tod' aquel que pola Virgen | quiser do seu ben fazer...*

En Toled' á un costume | que foi de longa sazon,
que quando y casar queren | as donas que pobres son,
peden aas ricas donas | de suas dõas enton,
que possan en suas vodas | mais ricas apparecer.
*Tod' aquel que pola Virgen | quiser do seu ben fazer...*

Aquela dona avia | de seu un rico sartal,
e quand' as pobres casavan, | enprestava-llo sen al;
e seu marido porende | un dia trouxe-a mal,
e que o non emprestasse | foi-llo muito defender. |
*Tod' aquel que pola Virgen | quiser do seu ben fazer...*

Ela ja nono ousava | porend' enprestar per ren;
e aque-vos hũa dona | mui pobre a ela ven
e diss': «Ai, dona, por Santa | Maria fazede ben
e un sartal me prestade | por la mia filla trager |
*Tod' aquel que pola Virgen | quiser do seu ben fazer...,*

En ssa voda». Mas con medo | en llo dar muito dultou;
mais poi-la ela por Santa | Maria esconjurou
que por seu amor llo désse, | logo da ucha tirou
o sartal e en sa mão | llo foi a furto meter.
*Tod' aquel que pola Virgen | quiser do seu ben fazer,*

Ela deu-o a sa filla | e levou-a a bannar,
com' é costum'en Toledo | de quantas queren casar;
e hũa moller furtou-llo | e foi-sse per un logar
a ´scuso, e nona pode | ome nen moller veer.
*Tod' aquel que pola Virgen | quiser do seu ben fazer...*

A outra sayu do banno | e catou muit' e non viu
o sartal u o posera, | e deu vozes e carpiu;
e hũa moura da dona | aquelas vozes oyu
do sartal que lle furtaran, | e logo llo foi dizer.
*Tod' aquel que pola Virgen | quiser do seu ben fazer...*

A dona con mui gran medo | do marid' esmorreceu,
e foi-ss'a Santa Maria | e en prezes sse meteu
ant' a sua Majestade, | e chorou muit' e gemeu
e pediu-lle que aquesta | coita tornass'e en lezer.
*Tod' aquel que pola Virgen | quiser do seu ben fazer...*

A moller que o furtara | fora-sse logo sayr
da vila; e pois que ome | deante nen depois yr
viu, prendeu atal conssello | de ss' a ssa casa vĩir,
ca non acharia ome | que llo podess' entender.
*Tod' aquel que pola Virgen | quiser do seu ben fazer...*

E tornando-ss' a ssa casa, | teve que era mellor
d'atallar pela eigreja | e non yr a derredor;
e passand' assi per ela, | a dona con gran door
e porque muito chorara, | fillou-sse d'adormecer.
*Tod' aquel que pola Virgen | quiser do seu ben fazer...*

E jazend' entre dormindo, | antollou-xe-lle assy
que seu sartal lle levava | aquela moller per y;
e espertou-ss'e chamó-a, | e tirou-lle de sso sy
o sartal, que eno sẽ | ela fora asconder.
*Tod' aquel que pola Virgen | quiser do seu ben fazer...*[1].

La *Cantiga 212* del rey Alfonso refleja una costumbre que fue común durante muchos siglos, y que acaso no haya llegado a extinguirse nunca: porque sigue siendo habitual, en las ceremonias nupciales de lugares y de culturas muy diferentes, que la novia luzca joyas de la familia, o bien otras joyas prestadas por terceros para su uso durante la ceremonia.

Por otro lado, entre las prácticas de piedad de mayor prestigio en los siglos medievales y en los primeros de la Edad Moderna estaba la de que los ricos y los nobles regalasen su dote a las doncellas pobres para que se pudiesen casar. Llegó hasta a tener cierto arraigo la costumbre de disponer, en los testamentos otorgados por personas de alcurnia, de algún dinero para entregar como dote a las doncellas menos favorecidas por la fortuna. Si una cierta cantidad de obras literarias (cuentos,

[1] Alfonso X el Sabio, 1986, núm. 212.

novelas, dramas, comedias) de la Edad Media y de los primeros siglos de la Edad Moderna terminaban en matrimonio feliz, era porque algún príncipe generoso, algún burgués rico, alguna dama adinerada, algún santo o algún clérigo que imploraba el favor divino, contribuía espléndidamente a ello. Un ejemplo literario muy notable, entre bastantes que podríamos traer a cuento: el de la hermosa y pobre Dorotea a la que dota la familia real (pese a que uno de los Infantes la pretendía) con 48.000 ducados para que pudiera desposarse con su galán don Juan, en *La niña de plata*, de Lope de Vega[2].

Mucho se podría hablar, también, del rito del baño de la novia («levou-a a bannar, / com' é costum'en Toledo | de quantas queren casar...»), del que nos conformaremos con dar un único paralelo documental, tan exótico como interesante, que nos ilustra sobre una costumbre que documenta la *Cantiga* alfonsí y que ha estado viva, hasta el mismo siglo XX, entre los sefardíes, descendientes de los judíos españoles, de Salónica:

> La «toilette» de la novia duraba varias horas. Después de haber hecho abundante uso de todos los objetos y de todos los ingredientes que contenía el paquete enviado por el novio, la futura esposa tenía que llevar a cabo la triple inmersión ordenada por las prescripciones rabínicas, en una piscina, a la que descendía por unos cuantos peldaños. Antes de meterse en el agua, era costumbre que la madre de la futura esposa cortase ella misma las uñas de su hija, como colmo de limpieza, sobre un lienzo en el cual se habían desparramado dulces. Si, por un descuido, dejaba de cortar una sola uña, su hija tenía que sumergirse de nuevo en la piscina. En el agua se disolvían algunos trozos de azúcar, como señal de buen agüero, y se colocaban dos velas de cera a los lados de la piscina. Después de este bautismo, la novia era recibida por las mujeres presentes con canciones apropiadas[3].

Pero no es éste el momento más indicado para detenernos en la sociología de todos estas costumbres tradicionales en el Toledo que describe la *Cantiga 212* alfonsí, por más que hayan quedado reflejadas en muchos más textos históricos, literarios y etnográficos que podrían servir para que los entendiéramos dentro de un marco interpretativo más amplio.

Es el momento, ahora, para dar un salto más arriesgado en el espacio, en el tiempo, en la ideología, en la estética, y para comparar los versos del rey Sabio con un cuento, muy célebre, del grandísimo escritor francés Guy de Maupassant (1850-1893). Su título, *La parure* (*El collar*), es, en sí mismo, prometedor.

*El collar* es un relato tan conocido y tan accesible, desde su primera publicación en 1884, que un resumen muy sintético nos servirá para detectar, de inmediato, coincidencias argumentales impresionantes en relación con el poema del siglo

[2] Véase al respecto Ziomek (1971)

[3] Molho, 1950: 23-24. La voz *al* es préstamo del turco «rojo».

XIII que acabamos de conocer. La narración de Maupassant está protagonizada por Mathilde Loisel, esposa joven, hermosa y soñadora de un modesto funcionario del Ministerio de Instrucción Pública parisino. Un día recibe el matrimonio una invitación para asistir a una recepción en el Ministerio, y ella se desespera porque cree que su indumentaria no podrá estar a la altura de las circunstancias. El marido renuncia a la escopeta de caza que pensaba comprar y le entrega cuatrocientos francos para un nuevo vestido. Pero aquel dispendio no era suficiente para ella. Y pide prestado a su amiga de la infancia, la señora de Forestier, un collar de brillantes. Llega la noche de la fiesta, y la señora de Loisel, deslumbrantemente ataviada, obtiene el más rotundo triunfo: ni siquiera el Ministro dejó de reparar en su hermosura. Pero cuando el matrimonio regresa a casa, se da cuenta de que el collar de brillantes ha desaparecido. Ambos lo buscan desesperadamente durante días. Todo en vano. Al final, y para que la señora de Forestier no se enterase de la pérdida, intentan comprar algún collar similar en las joyerías parisinas, y dan con uno que, tras algún regateo, les cuesta 36.000 francos. Aquel fue el collar que entregaron a su propietaria, quien no se dio cuenta de la sustitución. A cambio, hubieron de endeudarse por mucho tiempo, prescindir de su criada, trasladarse a vivir a una buhardilla infecta. Mathilde cocinó, fregó, hizo las tareas más serviles. Pero, al cabo de diez años, la deuda y sus intereses habían quedado satisfechos, aunque fuera al precio de una vejez prematura, de una salud minada, de la ruina económica y moral. Un día, Mathilde encuentra en un parque a la amiga que le había prestado el collar, y le confiesa su desgracia. La sorpresa de la señora de Forestier es mayúscula. Y también la de Mathilde, cuando se entera de que el collar que había recibido en préstamo era de piedras falsas, y que valía 500 francos a lo sumo.

Resultan más que obvias las coincidencias entre el conflicto que expone la *Cantiga 212* de Alfonso X y *El collar* de Guy de Maupassant. Ambas narraciones descansan sobre el motivo esencial de la pérdida de un collar valiosísimo, prestado por una dama rica a una mujer pobre para que pueda ser exhibido en el transcurso de una ceremonia importante. Nupcial en el primer caso, frívolamente social en el segundo. Aunque, en ambos, con un cierto carácter iniciatorio, con el valor añadido de que se trata de una ocasión única y providencial para la promoción de la persona. El desconcierto y la desesperación, el estado de postración que induce en la víctima la pérdida del collar prestado, acaban convirtiéndose en el motivo central, crítico, punzante, de ambos relatos. La sensibilidad de Alfonso X al describir el penoso estado anímico (entre el desmayo y la pesadilla) en que queda sumido su personaje femenino, y la maestría de Maupassant al relatar el desesperado abatimiento que envuelve a su Mathilde consiguen trasladar al lector una perturbadora sensación de desasosiego. Hasta las figuras de los maridos de cada relato presentan ciertas concomitancias: desde el quedarse en un desvaído segundo plano al de tener una (inútil, incumplida) función de oponentes, de resistentes, a las pretensiones de sus esposas de prestar o de pedir en préstamo las joyas.

Las discrepancias en los desenlaces de ambos textos son, de algún modo, comprensibles y hasta previsibles, si se consideran en el marco del mundo social y cultural al que cada relato pertenece: la intervención protectora de la Virgen aporta una solución positiva, favorable, a la pérdida del collar de la *Cantiga* compuesta en el corazón de la mágica y crédula Edad Media. En cambio, el doloroso equívoco que no hace más que agravarse hasta el catastrófico final de *El collar* de Maupassant no es más que una metáfora cruel y despiadada de la implacable, alienada y mercantilizada sociedad burguesa del XIX.

El interrogante que surge de inmediato es el de si puede haber alguna relación, directa o indirecta, entre el texto gallego medieval y el francés decimonónico. Algo hay que puede darse por seguro: que Maupassant no fue lector de Alfonso X (autor, sin duda, muy poco conocido en la Francia de finales del XIX), y que, por tanto, no se inspiró directamente en él. Aunque es posible que sí conociera otras fábulas, orales o escritas, más o menos similares a la *Cantiga* gallega, y más o menos enlazadas o emparentadas dentro del complejo ovillo que, al final, resulta que es cualquier tradición narrativa. De hecho, en la misma colección de *Cantigas* alfonsíes hay otra que insiste sobre el tópico de la joya entregada por un poderoso a alguien de condición inferior, fatalmente perdida, y recuperada sólo gracias a la intervención milagrosa de la Virgen. Es el caso de la *Cantiga* 376, sobre *[C]omo un ome levava un anel a don Manuel, irmão del rey, e perdé-o na carreira, e fez-llo Santa Maria cobrar*, que revela que las historias sobre joyas dadas en préstamo y dramáticamente extraviadas (en este caso es un anillo que el rey envía a su hermano, y que pierde el emisario que lo transporta) han debido tener cierto arraigo en la tradición fabulística occidental.

Téngase en cuenta, por otro lado, que sobre las fuentes y paralelos de *El collar* de Maupassant se han avanzado bastantes ideas, indudablemente acertadas algunas, como la que apunta al poderosísimo influjo de la *Madame Bovary* de Flaubert[4]; y más elásticas e inconcretas otras, como las que defienden la relación hasta con cuentos del tipo de *Cenicienta*, que no deja de estar protagonizado, también, por una joven pobre y casadera que toma prestados indumentaria y joyas deslumbrantes para promocionarse en una ocasión social relevante[5].

El caso es que anécdotas sobre collares (u otras joyas: anillos, piezas de cubertería, etc.) perdidos, buscados con angustia, y reencontrados o no, parece que han circulado por muchos lugares y culturas, en formas y con variantes disímiles, aunque en todos ellos juegue el miedo, la angustia, la desesperación, un papel central dentro del dispositivo de cada narración. El propio *Collar* de Maupassant (y otro relato del mismo autor, *Les bijoux*, *Las joyas*, que ha sido muchas veces relacionado con él[6]) ha dejado un impresionante reguero de secuelas y de versiones, entre las

[4] Saint-Amand, 1993: 255-268.
[5] Haezewindt, 2005: 20-30.
[6] Véase sobre todo el artículo ya citado de Saint-Amand.

que se pueden citar los relatos *Paste* de Henry James y *The Gift of the Magi* de O. Henry[7]. Y, también, muchísimas adaptaciones cinematográficas: en 1909 se estrenó *The Necklace* (*El collar,* USA, dirigida por David Wark Griffith); en 1915, *The Necklace of pearls (El collar de perlas,* USA, dirigida por P. Thanhouser); en 1921, *The Diamond Necklace* (*El collar de diamantes*, Gran Bretaña, dirigida por Denison Clift); en 1925, *Yichuan Zhenshu* (*Un collar de perlas,* China, dirigida por Li Zeyvan); en 1949, *The Diamond Necklace (El collar de diamantes*, USA, dirigida por Sobey Martin); en 1957, *La Parure*, (*El collar*, Francia, película para TV, dirigida por R. Favar); en 1961, *La Parure*, (*El collar*, Francia, película para TV, dirigida por Carlo Rim); y en 1966, *Smycket* (*La joya*, Suecia, dirigida por Gustav Molander)[8]. En Internet se encuentra accesible hoy la brevísima e impresionante versión del cuento de Maupassant que el gran cineasta chino de Zou Jingzhi ha hecho con figuras de animación. Y en el mismo año 2006 en que escribo este artículo está previsto el estreno de *La Parure*, una película de unos 30 minutos rodada para la televisión por Claude Chabrol.

Todo ello corrobora que el tópico de la joya pedida en préstamo a una dama caritativa por una joven pobre que precisa promocionarse socialmente, desventuradamente perdida y buscada con desmayo y angustia, que informaba desde la *Cantiga* alfonsí hasta el cuento de Maupassant y sus reelaboraciones, posee un indudable y muy dramático poder de atracción sobre artistas y públicos. Y apunta a que puede haber una tradición de la que ambos textos, el de Alfonso X y el del gran narrador francés, podrían formar parte, como eslabones muy distintos y distantes, y, quizás, lejanamente emparentados. El número, la calidad y la funcionalidad de los *motivos* (y de los personajes) coincidentes, sobre todo en los primeros episodios de ambos relatos, dan apoyo a esta conjetura, que puede que en el futuro quede reforzada por más textos que vayan encajando en el mapa presumible de lo que, a tenor de tantas coincidencias, podría ser un *tipo* narrativo acuñado.

Conocemos, de hecho, muchos otros relatos que muestran coincidencias llamativas, aunque menos estrechas, con los de Alfonso X y Maupassant, explicables, seguramente, por la presencia, también, de alguno de sus *motivos* más característicos, insertos en tramas que se apartan bastante del eje que articulaba los dos relatos (o al menos sus episodios iniciales) que acabamos de analizar. Las fábulas acerca de joyas desventuradamente perdidas y ansiosamente buscadas, normalmente por jóvenes pobres a las que la pérdida sume en situaciones críticas frente a su familia y frente a la sociedad, han abundando en muchas tradiciones culturales, con variables muy curiosas e interesantes. Aunque, siempre, con el miedo y la angustia de la pérdida (o más bien de las consecuencias familiares y sociales de esa pérdida), y con la influencia imprevisible del azar en los destinos humanos como motivos cruciales de la narración.

[7] Sobre la influencia de *La Parure* y de *Les bijoux* en James y Henry, véase Segnitz, 1964: 216-219 y Place-Verghnes, 2003: 39-53.

[8] Benhamou (2004).

Recuérdese, por ejemplo, la célebre película india *Pather Panchali*, el primer título de la monumental *Trilogía de Apu* que dirigió Satyajit Ray entre 1955 y 1959. El núcleo de la película (que está inspirada en la novela del mismo nombre de Bibhutibhusan Bandopadhyay) gira en torno a Durga, la hermana de Apu, que cuando es muy niña es acusada de robar fruta, y, siendo ya más mayor, de robar un collar, hecho que ella niega una y otra vez con absoluta convicción. Su hermano, el desdichado Apu, descubrirá el collar entre las pertenencias de Durga una vez muerta ella. Ese hecho, terrible y absolutamente perturbador, resultará decisivo en el proceso de maduración del joven.

Una historia prácticamente inversa, casi simétrica a la anterior, es la que vemos reflejada en un *cuento judío jasídico* que ha sido durante siglos difundido, de viva voz, en letra impresa, en Internet hoy, entre los judíos asquenacíes de la Europa oriental, y entre sus descendientes dispersos por el mundo. La protagonista vuelve a ser una joven en edad de casarse, y aunque el robo afecta esta vez a una cantidad de dinero, y no a un collar, en seguida comprobaremos que tiene su lugar dentro del complejo atlas de relatos que estamos intentando perfilar:

> Soy un próspero comerciante de una gran ciudad lejos de aquí. Sucedió una vez que una suma bastante importante de dinero desapareció de un cajón de mi estudio privado. Mi sospecha cayó sobre una joven judía que era empleada por mi esposa como ayudanta en la casa. Yo la conocía como una joven honesta, proveniente de una familia pobre pero respetable. Ella estaba en edad de casarse, pero como sus padres eran muy pobres y no tenían posibilidades de proveerla de una dote, ella tomó el trabajo. Se me ocurrió pensar que cuando estaba limpiando mi estudio se topó con el dinero y la tentación debe haber sido demasiado para ella. Quizás sólo lo «tomó prestado». Como sea, yo estaba seguro de que ella había tomado el dinero, y así se lo dije en privado. Ella negó vigorosamente la acusación y comenzó a llorar y a gritar indignada. De alguna manera su excesiva negativa me hizo pensar que estaba actuando. Eso me hizo enojar y la amenacé con que si continuaba negando haber tomado el dinero, la echaría de mi casa con el merecido bochorno. Por otra parte, si devolvía el dinero, no se lo contaría a nadie, y le permitiría conservar su trabajo. La joven se puso histérica y apenas si podía hablar claramente a causa de su llanto. Pero yo me mantuve impasible. Conté a mi esposa todo lo sucedido, y entre ambos arrastramos a la joven a la casa del Rabino. Ella continuó insistiendo acerca de su honestidad, y protestó por su inocencia. El Rabino dispuso que no habíamos traído una verdadera prueba de su culpabilidad, pero que dependía de nosotros decidir si deseábamos mantenerla en nuestra casa o no. El resultado fue que la enviamos de regreso con sus padres, donde enfermó gravemente y poco después murió. La gente dijo que su temprana muerte había sido un castigo por su maldad, y tanto yo como mi mujer preferimos creer lo mismo.
>
> Un par de semanas más tarde, sucedió que al tratar de retirar un cajón contiguo en mi escritorio, que estaba trabado, ¡hallé la desaparecida billetera con el di-

> nero! Mi corazón se detuvo. «¡Dios mío! Qué he hecho con esa pobre e inocente joven!», me dije. El pensamiento no me dio descanso. Inmediatamente comencé a hacer averiguaciones acerca del paradero de sus padres que, entretanto, se habían ido del pueblo por la vergüenza de lo que había sucedido con su hija. Cuando averigüé dónde vivían, tomé una considerable cantidad de dinero, varias veces superior a la suma que yo creí que había sido robada, y fui a verlos. Les dije cuán miserable me sentía por la espantosa cosa que había hecho. Sabía que ninguna cantidad de dinero en el mundo podría compensarlos por la pérdida de su refinada y preciosa hija, pero les rogué que de todos modos aceptaran el dinero que había traído conmigo como alguna forma de compensación, si bien inadecuada, por la tristeza que involuntariamente les había ocasionado. Los afligidos padres no dijeron nada, salvo, «Que Dios te perdone». Puse el dinero sobre la mesa y partí.

El viejo cuento moral judío termina con el exilio de tres años, vagando sin detenerse jamás, que se obliga a cumplir el desdichado dueño de la billetera como penitencia por su crimen[9].

El motivo que podríamos etiquetar como *La pérdida del collar* o *La pérdida de la joya*, con todo el énfasis dramático que concreta sobre los miedos, angustias, sospechas y acusaciones entre personajes, se manifiesta, de formas muy diferentes, en muchos más relatos y tradiciones. Por ejemplo, en *La gazza ladra* (*La urraca ladrona*), la gran ópera romántica de Gioacchino Rossini estrenada en 1817, cuyo libreto, tomado de un melodrama del hoy completamente olvidado escritor Giovanni Gherardini, es, muy sintéticamente resumido, el siguiente:

> En un pueblo se prepara la celebración del anunciado regreso de la guerra de Giannetto, hijo de Fabrizio. Este confía a su esposa, Lucia, su deseo de ver a Giannetto casado con la gentil criada Ninetta. Pero Lucia se opone a ello, y lamenta que, por un descuido de la joven, se hubiera extraviado hacía poco una pieza de plata de la cubertería.
>
> Cuando por fin llega Giannetto, da muestras de amor por Ninetta, pero enseguida ha de marchar con sus padres a visitar a un tío enfermo, mientras la joven se queda al cuidado de la casa. Ante ella se presenta entonces un mendigo harapiento que se descubre como su padre, desertor condenado a muerte tras una pelea con su capitán. Justo entonces entra Gottardo, juez del pueblo que está enamorado de Ninetta. Fernando debe entonces simular, de nuevo, que es un men-

[9] Tomo el cuento de la colección de relatos jasídicos publicada en http://www.jabad.org.ar/, página *web* de Jabad Lubavitch, «uno de los movimientos judaicos más dinámicos y en expansión, con casi 2.000 instituciones en todo el mundo. Fiel al tronco judaico de la Torá y la Halajá, es parte del Movimiento Jasídico, fundado por el Baal Shem Tov (1698-1760). Jabad fue fundado hace alrededor de 230 años, por Rabí Schneur Zalman de Liadí, autor del *Shulján Aruj Harav* y del *Tania* (1740-1812). En la actualidad está inspirado y dirigido por las enseñanzas del Rebe de Lubavitch, Rabí Menajem Mendel Schneerson».

digo. Los requiebros de Gottardo se ven interrumpidos por la llegada de un emisario que le trae un mensaje. Mientras busca sus gafas para leerlo, Fernando aprovecha para entregar a su hija una pieza de cubertería de plata de su propiedad, con el fin de que ella la venda y esconda el dinero que reciba bajo determinado árbol del bosque, con el fin de que él lo recoja allí y pueda escapar. Como Gottardo sigue sin encontrar sus gafas, Ninetta lee el mensaje, y descubre que comunica una orden de arresto de su propio padre. Así que, al leerlo en voz alta, altera por completo la descripción física del fugitivo, con el fin de dificultar su localización. Gottardo vuelve entonces a iniciar sus requiebros, y Fernando, el padre de Ninetta, incapaz de contener su indignación, le golpea, lo que hace que Gottardo abandone la escena profiriendo amenazas. La escena termina cuando una urraca escapa de su jaula y roba una cuchara de la mesa.

Ninetta vende al mercader y prestamista Isacco la pieza de cubertería que le entregó su padre. Pero mientras marcha a poner el dinero bajo el árbol convenido, tropieza con su ama, con su amo y con el juez. Mientras pone la mesa, Lucia descubre que falta otra pieza de cubertería (la que se llevó la urraca, claro). El juez abre una investigación y descubre que Ninetta es la hija del desertor que busca, y que tiene consigo una cantidad de dinero cuyo origen es incapaz de explicar. El criado Pippo, que sabía por Ninetta de la venta del cubierto a Isacco, revela el secreto sin querer. Y el juez, ansioso de venganza, obliga a Isacco a confesar que Ninetta le había vendido un cubierto que llevaba las iniciales F. V., que todo el mundo cree que corresponden a Fabrizio Vingradito. Ninetta es encarcelada sin revelar que la pieza pertenecía a su padre, Fernando Villabella.

Mientras Ninetta está en prisión, Giannetto se las arregla para hablar con ella, gracias a la complicidad del carcelero Antonio. La joven defiende su inocencia, pero le dice que no se defenderá ante el tribunal para no perjudicar a otra persona aún más desdichada que él. Giannetto promete que hará lo imposible por salvarla. El juez le ofrece, también, la libertad a cambio de su amor. Pero, rechazado una vez más y terriblemente despechado, vuelve a marcharse profiriendo amenazas. Ninetta pide entonces a Pipo que le preste tres escudos y que los deje bajo el árbol al que acudirá el padre a recogerlos.

Mientras, Lucia, que siempre había sentido antipatía por Ninetta, se ve asaltada por dudas y remordimientos. Se tropieza con Fernando, que recibe de ella la noticia de que la joven (su hija) va a ser juzgada, y que decide entonces descubrir su personalidad y sacrificarse por ella.

Durante el juicio, la joven es sentenciada a muerte. Ni siquiera la insistencia de Giannetto logra que ella revele su secreto. Es entonces cuando Fernando aparece y se descubre ante todos. Es conducido a prisión. Pero la sentencia que pesa sobre Ninetta no puede ser ya revocada.

En el último momento llega un mensajero que anuncia que el rey ha otorgado su perdón a Fernando. Además, Pippo y Antonio, el carcelero, mientras cuentan el dinero sobrante del encargo que había hecho Ninetta, ven que la urraca roba una moneda y se la lleva al campanario. A toda prisa suben a la torre, y descubren que allí están las dos piezas de cubertería perdidas, pruebas irrefutables de la

inocencia de Ninetta. Logran detener la ejecución. Y en el último momento, en medio de la alegría general, Lucia une las manos de los dos jóvenes amantes.

Las historias acerca de otras joyas perdidas o robadas, para angustia de sus dueños, siembra de conflictivas acusaciones y crisis en las relaciones sociales, abundan en muchas otras tradiciones. Lo prueba, por ejemplo, este cuento ceilandés, que lo resuelve todo con una especie de metapoética y un tanto irónica reflexión acerca de los conceptos de verdad y de mentira, de culpa y de azar. Y que presenta, como elemento de interés añadido, el robo del collar mientras la mujer se baña, igual que sucedía en la *Cantiga* 212 de Alfonso X el Sabio:

Cuentan que, en una ciudad, había un rey y una reina. Un día, la reina fue a bañarse en el estanque del jardín del rey, acompañada por su esclava. Al llegar, la reina se quitó las prendas que llevaba, y puso sobre ellas su collar de perlas. Le dijo a la esclava que permaneciera en aquel lugar, y se introdujo en el baño. Pero la esclava se puso a bañarse también. Una hembra ladrona de mono gris que estaba en el jardín tomó el collar y, poniéndolo en el hueco de un árbol, se quedó en silencio.

Cuando la reina terminó de bañarse, llegó a la orilla y, mientras se vestía, buscó el collar. No estaba allí. Entonces le preguntó a la esclava:

–¿Dónde está el collar, *bola*?

La esclava respondió:

–Yo no he visto que nadie viniera y se lo llevara.

Al llegar ambas al palacio, la reina le dijo al rey que unos ladrones se habían llevado su collar. Entonces el rey hizo que viniesen los ministros y dijo:

–Id prestos y buscad el collar.

Los ministros se ciñeron rápidamente sus ropas y se echaron a correr en su busca. En aquel momento, un hombre pobre de tierras lejanas estaba internándose en la selva en busca de palos y de varas. Los ministros, que estaban al acecho, gritaron:

–¡Atrapadlo! ¡Está escabulléndose por ahí!

El hombre pobre, al escucharlos, pensó para sí: «Si me quedo aquí, me atraparán. Lo mejor será escapar e irme a mi aldea». Pero, en plena huida, fue alcanzado y atrapado por los ministros. Le dieron golpes y más golpes con las manos y con los pies, y lo llevaron ante el rey.

Entonces el rey le preguntó al hombre:

–¿Fuiste tú quien se llevó un collar de oro y perlas de tal y tal forma?

El hombre pensó para sus adentros: «Si digo que no me llevé ese collar, el rey me decapitará; por lo tanto, debo decir que sí lo tomé». Y, estando en aquel pensamiento, dijo:

–Yo lo tomé.

El rey preguntó:

–¿Dónde está ahora?

–Se lo di al tesorero de esta ciudad –dijo el hombre.

Entonces el rey hizo que compareciera ante él el tesorero y le preguntó:

–¿Te dio este hombre un collar?

El tesorero pensó para sí: «Si digo que no me lo dio, el rey decapitará a este hombre. Por lo tanto, debo decir que sí me lo dio». Y, estando en aquel pensamiento, dijo:

–Sí me lo dio.

–¿Dónde está el collar ahora? –preguntó el rey.

Entonces el tesorero dijo:

–Se lo di a una mujer de la corte.

Así que el rey hizo que le trajeran a la mujer de la corte.

–¿Te dio este tesorero un collar? –le preguntó.

Entonces la mujer de la corte pensó para sí: «¿Qué es lo que habrá detrás de todo esto? ¿Que el tesorero de la ciudad ha dicho que me dio un collar? Si ha dicho tal cosa, debe ser malo decir que no me lo dio. Es mejor que diga que sí me lo dio». Y, estando en aquel pensamiento, dijo:

–Sí me lo dio.

–¿Dónde está ahora? –preguntó el rey.

La mujer de la corte dijo:

–Se lo di al hombre que sabe de la ciencia de la astrología, al gandargaya.

Entonces el rey hizo que le trajeran al gandargaya y le preguntó:

–¿Te dio esta mujer de la corte un collar?

El gandargaya pensó para sí: «¿Qué es lo que ha dicho esta mujer? Debe tratarse de algún asunto del que le resulta imposible salvarse por sus propios medios, y ha de ser por eso que dijo que yo lo tomé. Por lo tanto, no será bueno decir que no me lo dio. Es mejor que diga que sí me lo dio». Y, estando en aquel pensamiento, dijo:

–Sí me lo dio.

El día había llegado para entonces a su fin, y estaba cayendo la noche. Ya no quedaba tiempo para seguir adelante con el caso. Entonces los ministros dijeron:

–Encerremos a estas cuatro personas dentro de una misma habitación y escuchemos desde afuera lo que dicen los acusados.

El rey dio permiso para hacerlo, así que los ministros los condujeron hasta una habitación, cerraron la puerta y permanecieron afuera escuchando.

El tesorero fue el primero en preguntarle al hombre pobre:

–¿Cuándo me diste tú un collar? ¿Qué es esto que has dicho?

Entonces el hombre pobre le contestó:

–¡Ane! ¡Oh, tesorero! Yo soy un hombre muy pobre, y vuestra Excelencia es una persona muy rica. Es por eso que, para salvarme, dije que le había dado el collar. Ésa fue la única razón. De otra manera, ¿de qué modo podría yo haberle dado un collar a vuestra Excelencia?

Luego la mujer cortesana le preguntó al tesorero:

–¡Oh, tesorero! ¿Cuándo me diste tú un collar? ¿Qué es esto que has dicho?

El tesorero le respondió:

–Tú posees grandes riquezas, igual que yo. Dije eso porque entre los dos podríamos librarnos de esta desgracia que se ha abatido sobre nosotros. De otra manera, ¿cuándo te habría dado yo un collar?

Después, el gandargaya le preguntó a la mujer:

–Mujer, ¿qué es esto que has dicho? ¿Cuándo me diste tú a mí un collar?

La mujer cortesana le contestó:

–¡Ane! ¡Oh, gandargaya! Usted, que dice la verdad, es una persona que gana muchas riquezas. Dije eso porque nosotros podemos librarnos si pagamos la deuda: el valor del collar. De otra manera, ¿cuándo le he dado yo a usted un collar?

Los ministros, que estaban acechando a escondidas, oyeron cuanto decían aquellas cuatro personas. Al amanecer del día siguiente, las condujeron ante el rey y le dijeron:

–Ninguna de estas personas es el ladrón.

El rey preguntó a los ministros:

–¿Cómo habéis averiguado que no son ellos los ladrones?

–A escondidas los escuchamos hablar –respondieron–; así fue como lo averiguamos.

El rey dijo:

–Entonces, ¿quién ha robado el collar?

Los ministros respondieron:

–A nuestro parecer, puede haberlo robado una hembra ladrona de mono gris que vive en el jardín. Debe poner en libertad a estas cuatro personas.

Entonces el rey las liberó y dejó que se marcharan. A continuación, los ministros fueron al jardín, atraparon a un mono gris macho y, llevándolo a palacio, donde habían confeccionado para él un saco y unos pantalones, lo vistieron y lo adornaron con guirnaldas de flores. Lo condujeron de regreso al jardín, lo liberaron y se pusieron al acecho de lo que pudiera acontecer.

Cuando la hembra ladrona de mono gris que había tomado el collar descubrió al mono vestido, se dirigió hacia el hueco del árbol en el que había escondido el collar y lo sacó. Se lo puso y regresó con él.

Al descubrir aquello, los ministros se pusieron a dar palmas para asustarla. Gritaron «¡hu!» hasta que el collar cayó al suelo, mientras la mona andaba dando saltos de árbol en árbol. Los ministros lo recogieron, regresaron al palacio real y se lo entregaron al rey.

Éste, muy complacido, les otorgó muchos dones (Parker 2006, nº 12).

Para terminar, un último cuento acerca de la pérdida de una joya (un anillo esta vez), también en un baño, por una joven de carácter muy distinto a las anteriores. Porque, esta vez, el tono, el estilo, y también la solución de la trama son, al mismo tiempo, cómicos y eróticos. El cuento aparece, de este modo, en *La lozana andaluza* (1528*)*, de Francisco Delicado:

> Yo's diré: son lombardas de buena pasta; fuime esta semana a una, y díjele: ¿Cuándo viene vuestro marido, mi compadre? Dice: Mañana. Digo yo: ¿Por qué no's is al baño y acompañaros he yo? Fue, y como era novicia, apañéle los anillos, y dile a entender que l'eran entrados en el cuerpo. Fuime a un mi compadre, que no deseaba otra cosa, y dile los anillos, y di orden que se los sacase uno a uno. Cuando fue al último, ella le rogaba que le sacase también un caldero que le había caído en el pozo; y en esto, el marido llamó. Dijo ella al marido: En toda vuestra vida me sacastes una cosa que perdiese, como ha hecho vuestro compadre, que si no viniérades, me sacara el caldero y la cadena que se cayó el otro día en el pozo. Él, que consideró que yo habría tramado la cosa, amenazóme si no le hacía cabalgar la mujer del otro. Fuime allá diciendo que era su parienta muy cercana, a la cual demandé que cuánto tiempo había que era preñada, y si su marido estaba fuera. Dijo que de seis meses; yo, astutamente, como quien ha gana de no verse en vergüenza, le di a entender la criatura no tener orejas ni dedos. Ella, que estimaba el honor, rogóme que si lo sabía o podía, que le ayudase, que sería d'ella pagada. Aquí está, digo yo, el marido de la tal, que por mi amor os servirá y tiene excelencia en estas cosas. Finalmente, que hizo dedos y orejas, cosa por cosa. Y venido su marido, ella lo reprehende haber tan poca avertencia, antes que se partiera, a no dejar acabada la criatura[10].

Al leer los últimos relatos que hemos ido desgranando en estas páginas, es imposible no experimentar la sensación de *lo ya visto*, de *lo ya leído*, de ráfagas e intuiciones que nos asaltan sin que lleguen a concretarse en pruebas ni en certezas de relación positiva que vayan más allá de determinados motivos compartidos, de ciertas líneas argumentales que asoman y se esfuman con inconstancia, pero también con perseverancia.

El tópico de la pérdida o del robo de la joya de una mujer (o que ha sido confiada a una mujer) que ve temblar, por ello, los pilares de su existencia y del mundo que la rodea, es común a todos estos relatos; pero la organización narrativa de cada texto, el modo, muchas veces aleatorio (aunque no arbitrario) en que están dispuestos sus motivos constituyentes, les acerca o les distancia a los unos de los otros de acuerdo con la atalaya desde la que los miremos, de la unidad de significado que tomemos como punto de referencia.

Así, es evidente que la *Cantiga 212* de Alfonso X el Sabio y *El collar* de Guy de Maupassant comparten (sobre todo en sus inicios) una base relativamente estable de motivos (y de conexión y secuencia de motivos), que sólo queda gravemente desbaratada en sus desenlaces, tan distintos. Pero, por otro lado, el tópico del robo a la mujer en el baño aparece en la *Cantiga* alfonsí, en *La lozana andaluza*, en un cuento ceilandés. Y la vejez prematura (es decir, la muerte adelantada) que provoca

[10] Delicado, 1985: 462. Sobre las fuentes y paralelos de este cuento, véase el capítulo titulado «La lozana andaluza, El corregidor y la molinera y un manojo de fábulas eróticas viejas y modernas», en Pedrosa, 1995.

en el personaje de Maupassant la pérdida casual e involuntaria del collar recuerda la rápida enfermedad y la muerte prematura de la muchacha judía injustamente acusada de robo, o la muerte que está a punto de abatirse sobre la desdichada Ninetta de *La gazza ladra*. Del mismo modo que la intervención del ladrón animal (urraca, mono), en una ópera de Rossini y en el cuento ceilandés genera otro tipo de relaciones transversales.

Si hiciéramos un análisis detenido de diversas entradas que fueron catalogadas en el monumental índice de motivos folclóricos internacionales de Stith Thompson (1955-1958), aún encontraríamos muchas más fábulas de algún modo relacionadas con éstas, vivas y dispersas en tradiciones narrativas de todo el mundo:

> N698. Un halcón se lleva el collar de una reina que se está bañando y se lo lanza a una joven afortunada, que es recompensada.
>
> K401.2.2. El collar arrojado por un cuervo al agujero de una serpiente lleva a un hombre a matar a la serpiente que había comido las crías del cuervo.
>
> K401.2.1. Un cuervo hace que una serpiente intente tragarse un collar robado, y por eso es acusada de robo.
>
> R593.1. Collar de un clérigo robado por un fantasma.
>
> N66. Apuesta: fortuna hecha a partir de un capital, o ejerciendo un oficio. Prueba: suma de dinero entregada al trabajador es robada o perdida; plomo que le han dado por su trabajo es prestado a un pescador, que le recompensa con un pescado en el interior del cual hay un dia-amante.

Las piezas de mecano que articulan todo discurso, incluidos los que hemos conocido en estas páginas, se combinan siempre de un modo en que lo constante y lo variable cumplen su papel, para que todo lo que los seres humanos relatamos sea a un tiempo reconocible y novedoso, sujeto a una lógica conceptual común (la gramática sería el paralelo de esa necesaria lógica común en el ámbito del lenguaje) que permite la comunicación, y abierto a variaciones que nos libra de la pesadilla de que los discursos que intercambiamos sean siempre el mismo.

Los textos que hemos ido analizando presentaban coincidencias mayores o menores, directas, indirectas o cruzadas, explicables a veces desde una tradición presumiblemente común y otras veces, acaso, desde alguna revuelta casual de las sendas que siguen las palabras.

Ningún mapa refleja la realidad de manera exacta (el único fiel reflejo de la realidad es la realidad misma), ninguna descripción puede ser total y ninguna filología puede ser perfecta. Pero la obligación de quienes nos dedicamos a estudiar las palabras es tenerlas todas en cuenta y esperar la ocasión de que la llegada de nuevas

palabras (es decir, la documentación de más paralelos) sirva para interpretar mejor las que ya conocemos.

JOSÉ MANUEL PEDROSA
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES

## Bibliografía

Alfonso X el Sabio, (1986) *Cantigas de Santa Maria*, ed. W. Metmann, 3 vols. Madrid: Castalia.

Benhamou, Noëlle, (2004) « Maupassant, le passeur d'images», Catálogo del Festival *De l'encre à l'écran*. Tours: Festival *De l'encre à l'écran*. 66-69.

Delicado, Francisco, (1985) *El retrato de la Lozana Andaluza*, ed. C. Allaigre, Madrid, Cátedra.

Haezewindt, Bernard, (2005) «*La Parure* de Guy de Maupassant ou l'intrusion du réalisme du XIXe siècle dans le conte de *Cendrillon*», *Nottingham French Studies* 44. 20-30.

Molho, Maurice, (1950) *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica*. Madrid-Barcelona: CSIC.

Place-Verghnes, Floriane, (2003) «La Parure: pour une pragmatique de la défamiliarisation», *French Studies* 57. 39-53.

Parker, Henry, (2006) *La princesa de cristal y otros cuentos populares del viejo Ceilán* ed. L. H. Frey, S. Cortés y J. M. Pedrosa. Madrid: Páginas de Espuma, 2006.

Pedrosa, José Manuel, (1995) *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional (De la Edad Media al siglo XX)* Madrid: Siglo XXI Editores de España.

Saint-Amand, Pierre, (1993) «Fictions de parures: Maupassant», *Romanic Review* 84. 255-268.

Segnitz, T.M., (1964) «The Actual Genesis of Henry James's *Paste*», *American Literature* 36. 216-219.

Thompson, Stith, (1955-1958) *Motif-Index of Folk Litterature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends, ed. rev. y aum.*, 6 vols. Bloomington & Indianapolis-Copenhague, Indiana University-Rosenkilde & Bagger.

Ziomek, Henry, (1971) «El mayorazgo y la dote en el teatro de Lope de Vega», *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. E. de Bustos Tovar Salamanca: Asociación Internacional de Hispanistas-Consejo de Castilla y León-Universidad de Salamanca. II. 865-873.

Óscar Martín
Sobre héroes, tumbas y reyes: Cardeña, 1512 y la publicación de la *Crónica Particular*.
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXIII, 2007, 49-64

# SOBRE HÉROES, TUMBAS Y REYES: CARDEÑA, 1512 Y LA PUBLICACIÓN DE LA *CRÓNICA PARTICULAR*

Tanto la relación histórica entre el Cid y el monasterio de Cardeña como la tradición legendaria surgida de dicha relación han sido objeto de intenso debate. El debate sobre la relación histórica entre el héroe y el monasterio parte de la posición de Menéndez Pidal, quien intentando atisbar ciertos ecos de historicidad en el ahistórico papel de refugio que se le da a Cardeña en el *Cantar de mio Cid* (*CMC*) afirmó elocuentemente la especial vinculación entre héroe y monasterio. Se basaba para ello en el hecho histórico de que Rodrigo Díaz no sólo había representado legalmente a Cardeña en ciertos pleitos sino que también fue enterrado allí una vez que Jimena evacuó Valencia en 1101 ante la imposibilidad de defender la ciudad del asedio almorávide.[1] Esta visión sobre el vínculo histórico entre Cardeña y el Cid se ha venido matizando posteriormente en los trabajos de Russell[2], Barceló[3], Lacarra[4] o Smith.[5] Estos autores parten, como había hecho Menéndez Pidal, de la representación judicial efectuada por Rodrigo y del enterramiento de los restos de Rodrigo Díaz en el monasterio. Sin embargo discrepan sobre cuándo comenzó el proceso de mitificación y aprovechamiento de este vínculo. Lacarra[6] defiende que la conversión en leyenda se habría producido ya en el siglo XII, quizá para paliar las penurias económicas traídas por la controvertida entrega del monasterio a Cluny por orden de Al-

[1] Menéndez Pidal, 1929: 201-202.
[2] Russell, 1958: 57-79.
[3] Barceló, 1967-1968: 15-25
[4] Lacarra, 1977; 1980.
[5] Smith, 1980; 1982; 1983; 1985; 1997.
[6] Lacarra, 1980: 177-180.

*Recibido: 5-4-2007. Aceptado: 9-5-2007.*

fonso VII. Colin Smith, sin embargo, pese a que no niega el desarrollo de la leyenda en el siglo XII, enfatiza la importancia del *Cantar* en la creación de esta tradición literaria, considerando que fue la difusión del cantar de 1207 la que explicaría el éxito de la tradición cardeñense posterior[7]. Esta tradición posterior sería, según Colin Smith, una porción de un amplio campo de mistificaciones y leyendas maquinadas por el monasterio[8]. Desconocemos casi por completo la tradición de Cardeña en el siglo XII pero conviene recordar, como indica Alberto Montaner, que esta tradición temprana tuvo que tener dos líneas entremezcladas pero a la vez diferenciadas: una leyenda «amorfa» oral, posiblemente ligada a la peregrinación jacobea, y una tradición historiográfica con vínculos con la tradición historiográfica navarra de finales del siglo XII[9].

Dejando a un lado los vínculos históricos entre el Cid y el monasterio y la consiguiente creación de una leyenda cidiana, es curioso constatar que la crítica ha desatendido el papel de una crónica cidiana gestada en Cardeña que representa un eslabón tardomedieval en la prolífica tradición legendaria sobre el Cid creada en el monasterio: la *Crónica del famoso cauallero Cid Ruy diez campeador*, más conocida como la *Crónica Particular*. Poco se ha dicho hasta hace poco sobre esta crónica, publicada en prestigioso tamaño folio por primera vez en 1512 en Burgos por Fadrique de Basilea bajo la orden del abad de Cardeña, Juan de Velorado, el cual había conseguido la aprobación real para dicha publicación. Cacho Blecua recientemente ha apuntado que la *Crónica Particular* se publicó como «respuesta comercial, editorial e ideológica»[10] a la publicación en 1498 en Sevilla de la *Suma de las cosas maravillosas que fizo en su vida el buen cauallero Cid Ruy Díaz*. Esta crónica, más conocida como *Crónica Popular*, se basaba en el material cidiano de la *Crónica abreviada* de Juan de Valera, publicada también en Sevilla en 1482. Los motivos de la publicación de la primera edición de la *Crónica Popular* en 1498 no se entienden del todo bien, si bien Cacho Blecua ha aducido que esta publicación se enmarcaría dentro de un ambiente político de euforia en la última década del siglo quince tras la expansión imperial, lo cual provocaría un «boom» de literatura heroica.[11] Profundizando en esta relación de reacción entre la *Crónica Popular* y la *Crónica Particular*, Mercedes Vaquero[12] ha analizado recientemente en un interesante artículo cómo la publicación de la *Crónica Particular,* concebida por Cardeña como reacción a la *Crónica Popular,* no es sino un proceso paralelo al realizado por San Pedro de Arlanza, el cual reaccionó a la publicación de una crónica popular sobre Fernán González a cargo de Cromberger en 1509 (la *Cronica de Fernan Gonzalez* ) con

[7] Smith, 1980: 44-47; 1985: 464-65.
[8] Smith, 1997: 425-43.
[9] «Introducción» en *Cantar de Mío Cid*, 1993: 121; «Estudio Preliminar» en *Carmen Campidoctoris o poema latino del Campeador,* 2001: 100-102; 115.
[10] Cacho Blecua, 2002: 355.
[11] Cacho Blecua, 2002: 343.
[12] Vaquero, 2003: 147-61.

la publicación de una prestigiosa crónica tamaño folio escrita por Fray Gonzalo de Arredondo: la *Crónica de Fernan González*. Con gran detalle, esta estudiosa demuestra el fracaso editorial de las obras en folio concebidas por ambos monasterios al no adaptarse a las condiciones editoriales de mercado, que favorecían la publicación de productos seudo-históricos, abreviados y en cuarto.

Si bien acepto plenamente esta explicación de reacción editorial marcada por Cacho Blecua y Vaquero, así como el más que dudoso éxito editorial de la *Crónica Particular* a tenor del escaso número de ediciones durante el siglo XVI[13], creo que es necesario poner de relieve que, como analizaré en las paginas que siguen, la disputa editorial era sólo un motivo de fondo en las causas que conducen a la publicación de la misma. Falta todavia por dilucidar por parte de la critica aspectos relevantes que explican la aparicion de la cronica. Por una parte es necesario inspeccionar y contextualizar la crónica dentro de los modelos cidianos circundantes, así como analizar la localización politica de la *Crónica Particular* y del eventual uso que se le puede dar a la misma. Es necesario, por lo tanto, ir más allá de pugnas editoriales para comprender las ramificaciones literarias y otros motivos no exclusivamente literarios que explican la publicación de la *Crónica Particular* en 1512 en Burgos. Para ello analizaré los elementos heterogéneos amalgamados en esta crónica así como el modelo heroico propuesto. Usando estos dos aspectos como punto de partida, mi trabajo analizará cómo la publicación de esta obra surge, por una parte, de una consciente reacción hacia modelos heroicos presentes en la materia cidiana hacia 1512, entre los que se encontraba, si bien no de manera exclusiva, el modelo de la *Crónica Popular* señalado por Cacho Blecua. Sin embargo, junto a esta reacción literaria hay que inspeccionar presiones económicas y políticas que explican que el abad dé a la imprenta esta obra. Para ello, hay que tener en cuenta que el año 1512 es, por una parte, un año clave para la unificación final de los reinos de Espaňa mediante la incorporación de Navarra a Castilla pero también un año que participa, como se verá, de un ambiente político marcado por la incertidumbre dinástica. Es, por lo tanto, un año contradictorio, en el que se aúna conquista militar con inseguridades de transmisión dinástica que están por resolver. A diferencia de la *Crónica Popular* de 1498, que se publica en un momento monárquico de confianza y expansión, la *Crónica Particular* no puede sustraerse al turbio momento político de 1512, iniciado con el dilema abierto por la muerte de Felipe el Hermoso en 1506, la subsiguiente regencia de Fernando el Católico sobre Castilla tras el encierro de la reina doña Juana en Tordesillas desde 1509 y la disputa en-

[13] Sólamente se publicaron tres ediciones de la *Crónica Particular* en el siglo XVI: Burgos (Fadrique de Basilea, 1512), Medina del Campo (Francisco del Canto, 1552) y Burgos (Felipe de Junta y Juan Baptista Varesio, 1593). Este número contrasta con las catorce ediciones de la Crónica Popular a lo largo del siglo XVI. Puede verse un exhaustivo estudio de la suerte editorial de ambas crónicas y de su tratamiento iconográfico en Lucía Megías, 2001.

tre padre e hija y entre monarquía y nobleza sobre la cuestión sucesoria. Este enfrentamiento surge por la colisión de los intereses de la reina doña Juana, que defiende las aspiraciones del futuro Carlos V, y los de la gran parte de la nobleza castellana y burgalesa que, opuesta a los designios del rey regente, que quería favorecer la posible sucesión del infante Fernando, reivindican, ante la incapacidad de la reina Juana, la intervención del emperador austriaco Maximiliano I en cuanto que abuelo paterno del futuro sucesor de la corona. Por lo tanto, pese a que el problema tratado en este trabajo pueda parecer específico y limitado, el análisis de las causas de la publicación de la *Crónica Particular* es un punto crucial para explicar, no sólo la tensión entre distintas versiones editoriales sobre el Cid a comienzos del siglo XVI, como ha explorado la crítica, sino también sirve para explicar el estado y evolución de la materia cidiana, la apropiación de la figura del Cid con fines particulares y comerciales por parte de un centro monástico así como el uso político e ideológico del Cid en un contexto contradictorio de conquista y de indefinición dinástica.

En contraste con la *Crónica Popular*, la *Crónica Particular* ofrece explícitamente en la introducción las razones de su publicación por medio del propio abad de Cardeña, Fray Juan de Velorado:

> Estando [el infante don Fernando] en el monesterio & casa de sant pedro de Cardeña a donde está enterrado el cuerpo del muy noble & valiente cauallero vencedor de batallas el Cid ruy díez de viuar: & otros muchos caualleros que al tiempo con el se hallaron vista alli su cronica original que en el tiempo de su vida se hizo & ordeno & los muy señalados hechos que en su tiempo hizo & los muchos miraglos que en acrescentamiento de nuestra santa fee catolica en aquellos tiempos subcedieron que de no se hauer publicado ni tresladada la dicha Cronica estauan ya tan oluidadas que si en ello no se pusiese remedio segun la cronica estaua caduca muy presto no se pudiera remediar y en breue se perderia. Considerando ansi mesmo que de se imprimir & publicar segun las obras muy virtuosas y grandes hechos de cauallerias q<ue> en el dicho tiempo subcedieron se siguira el fruto que arriba esta dicho. y avn de alli se podria sacar dechado & dar hauisos para muchas cosas delas guerras muy prouechosos & nescessarios. E avn seria causa que las cosas marauillosas que en el dicho tiempo se hizieron la verdad dellas se sepa enteramente & no a pedaços como en diuersas escripturas hasta aqui han andado. Mando a mi don frey Juan de velorado abbad desta casa de sant pedro de Cardeña dela orden & congregacion de sant Benito. Que la hiziesse imprimir y avn suplico al rey don Fernando nuestro señor su aguelo que ansi mesmo lo mandasse y avn con Preuillejo al ympressor. Y co<n>sultado con su alteza & con los del su muy alto consejo se hizo ansi & se ymprimio [fol. 1r][14]

[14] *Crónica del famoso cauallero Cid Ruy diez campeador*. Burgos, Fadrique de Basilea, 1512 [reimpresión facsímil: 1967]. En mi transcripción "&" representa el símbolo tironiano

Es cierto que el abad construye este prólogo a partir de un tópico de larga progenie en las obras históricas y de ficción: la fragilidad de la memoria y de las historias orales para perpetuar la memoria histórica de las grandes hazañas. Existen, sin embargo, bajo la superficie del lugar común preocupaciones políticas y comerciales enmarcadas en una red política mucho más concreta en la que no se ha reparado anteriormente. Así, el abad explica que la crónica fue publicada por orden del infante don Fernando, hijo de doña Juana, reina legítima de Castilla en 1512, pero confinada, como se expuso anteriormente, por su padre Fernando el Católico, rey regente de Castilla. El abad explica que el infante don Fernando, después de contemplar en Cardeña con gran admiración las tumbas del Cid y las de otros caballeros «de su tiempo» y después de ver la crónica compuesta y ordenada en «tiempo del Cid» localizada en el monasterio, se da cuenta de cómo las grandes hazañas del Cid contenidas en la crónica están a punto de perecer en el olvido ya que éstas no han sido ni publicadas ni «trasladadas». El abad es más explícito aún al señalar los dos aspectos contenidos en la crónica que han impresionado al infante: «los señalados hechos que en su tiempo se hizo»; y los «miraglos que en acrescentamiento de nuestra santa fee católica en aquellos tiempos subcedieron». La justificación que el abad da para la publicación estriba, por lo tanto, en el deseo monárquico del infante Fernando en reactivar y propagar, mediante la impresión, una biografía cidiana ejemplar percibida como «histórica» al haber sido compuesta, según la crónica, en la época del Cid; pero percibida también como modelo ético de caballería y cristianismo: un modelo que, según el infante, se encuentra en franca decadencia hacia 1512 pero que puede ser adaptado al contexto contemporáneo en el que se escribió la obra. Finalmente, la introducción a la crónica enfatiza que la *Crónica Particular* se presenta como la obra completa de los hechos heroicos del Cid, en contraste con «los pedaços» que «en diuersas escripturas hasta aqui han andado». Esta pretensión de totalidad es, sin duda, como dice Cacho Blecua, un ataque directo a la *Crónica Popular*, ejemplo de crónica abreviada y que muestra una tradición cidiana descontextualizada y parcial (355).[15]

Sin embargo, un analisis pormenorizado de la *Crónica Particular* muestra aspectos potencialmente problemáticos en la presentación prologal del abad. Por una parte, la crítica no ha reparado suficientemente en que la biografía cidiana prometida en la *Crónica Particular* no es en su mayor parte sino la sección cidiana de la *Crónica de Castilla* de hacia 1300. En líneas generales, por lo tanto, hay que partir del hecho de que esta crónica no se compuso en tiempos del Cid como pretendía el abad, sino que retoma, en formato impreso, material cronístico elaborado dos siglos antes de su publicación en 1512. Además, en virtud de este origen cronístico, la biografía de la *Crónica Particular* no se diferencia sustancialmente de la version ofrecida en la *Crónica Popular*, que toma de modo indirecto la propia *Crónica de Castilla* como fuente a través de la *Crónica Abreviada* de Valera. Por lo tanto, en la descripción de la biografía cidiana

[15] Cacho Blecua, 2002: 355.

ofrecida por la *Crónica Particular* no existen, en líneas generales, excesivas diferencias con el conjunto de crónicas cidianas circundantes. No obstante, hay que señalar que junto a cierto énfasis en lo religioso y piadoso heredado de la *Crónica de Castilla*, tal y como estudió Colin Smith[16], lo que distingue la *Crónica Particular* y separa a ésta, claramente, de la *Crónica Popular* y de otros testimonios de la tradición cidiana son unos elementos extrabiográficos que cobran especial centralidad: una breve y original genealogía cidiana, monárquica y aristocrática (fol. 102-113), cuyo fin es demostrar «como desciende de su linaje & sangre los reyes de españa & otros reyes & emperadores de la cristiandat & duques & condes...» (fol. 103r); un breve tratado sobre el nacimiento de San Pedro de Cardeña, que señala la primacía de su fundación y que explica la leyenda sobre los doscientos mártires de Cardeña (fol. 113v-114r) y un listado de los reyes, condes y otras personas notables enterrados en Cardeña que acompañan la tumba del Cid. Tal y como señala Colin Smith, este aspecto no es desdeñable pues la *Crónica Particular* se distingue precisamente por ser el primer texto en el que se expone de manera consistente un conjunto de materiales funerarios creados inconsistentemente en siglos anteriores[17]. Por lo tanto, las pretensiones sobre la necesidad de propagar una biografía cidiana ejemplarizante, «las grandes hazañas» prometidas en el prólogo, chocan con una revision, siquiera superficial, de los elementos que se agrupan en la *Crónica Particular*. Esto ocurre porque si bien algunos aspectos se relacionan de manera tangencial con las grandes hazañas, otros elementos no están relacionados ni siquiera con el Cid, sino que su inclusión se debe a pura propaganda de Cardeña.

A pesar de la importancia de estos elementos, la crítica no ha reparado en estos distintivos elementos extrabiográficos que entran en la hechura editorial de la crónica ni ha apuntado las posibles funciones de los mismos. Un análisis del tratado genealógico de la *Crónica Particular* revela que éste tiene una doble función: explicar los ancestros castellanos del Cid por vía paterna y materna, y aclarar cómo descienden del Cid tanto caballeros y aristócratas españoles y extranjeros como los reyes de España y otros reyes de la Cristiandad, propagando y atestiguando la primacía de la genealogía del Cid como linaje fundacional de todas las monarquías ibéricas. A la vez sirve para enfatizar que la concepción heroica del Cid descansa en la importancia del linaje. Junto a la lista genealógica, los otros elementos de la crónica sobre la historia cardeñense apuntan hacia una función claramente propagandística del material sepulcral de Cardeña creado en torno al Cid. Este material es esencial en la configuración de la tradición cidiana en la *Crónica Particular*, pues las grandes hazañas del Cid se perciben, en última instancia, como un complemento del material cidiano desarrollado en torno a los sepulcros. Hay, por lo tanto, una clara intención por «Cardeñizar» al héroe, colocando sus hazañas como prolegómeno del material sepulcral y celebrato-

[16] Smith, 1992.
[17] Smith, 1980: 45.

rio presente en Cardeña. De ello se puede deducir que los materiales extrabiográficos persiguen el ensalzamiento genealógico, con todas las implicaciones ideológicas de primacía peninsular y extrapeninsular de la corona de Castilla, y el convertir al Cid en un héroe estrictamente cardeñense, y que éstas dos funciones subyacen a la publicación de la crónica. Lo interesante, sin embargo, es que estas dos funciones de la crónica son producto por una parte del desarrollo específico de ciertos aspectos de la tradición cidiana hacia 1512 y, por otra, son una respuesta al ambiente político en el que se gesta.

Es la importancia del linaje tan prominentemente marcada en las lista genealógicas uno de los aspectos que sitúan la *Crónica Particular* en diálogo con la tradición cidiana de hacia 1512. La genealogía familiar del Cid fue uno de los aspectos fundacionales de la tradición cidiana, pues ya en la primera tradición representada por la *Historia Roderici* (hacia 1185) y el *Carmen Campidoctoris* se señala la grandeza del linaje, lo cual parece ajustarse con bastante fidelidad al propio linaje histórico del Cid tal y como señalan Torres Sevilla[18] y Lacarra[19]. De igual manera, en el *Linage de Rodric Díaz* (antes de 1196), se explicitan la grandeza del linaje, las conexiones monárquicas del mismo con las casas reales y el origen castellano del linaje del Cid por medio de la famosa leyenda de los jueces de Castilla, la cual quería legitimar la rama navarra restaurada en 1134, tal y como ha analizado Georges Martin.[20] Esta conexión monárquica será ensalzada después por el propio *Cantar de mio Cid*: «oy los reyes de Espaňa sos parientes son / a todos alcança ondra por el que en buena hora nació» (vv. 3724-3725)[21]. La *Crónica Particular* por lo tanto transmite los dos aspectos centrales ligados al linaje del Cid que se han venido explotando de manera oficial desde los orígenes de la tradición: las conexiones regias y el ensalzamiento de la castellanidad primigenia del Cid. Pero es importante resaltar que lo que marca esta crónica es la recurrencia de los motivos genealógicos y la centralidad de los mismos en la facturación del perfil cidiano, tanto en el texto cronístico como en el apéndice genealógico.

No se han discutido con detalle las causas del énfasis genealógico presente en la crónica. La causa principal estriba, en mi opinión, en que la crítica no ha ligado la *Crónica Particular* a la evolución de la materia cidiana. Para ello hay que tener en cuenta que, pese a las quejas que el abad de Cardeña ponía en boca del infante don Fernando sobre el olvido de las grandes hazañas del Cid, el siglo XV es un siglo de explosión y expansión de la materia cidiana en el que la centralidad de la misma parece basarse en la representación violenta presente en las *Mocedades del Cid* y en la tradición oral representada por los romances. A ésta se le uniría, por una parte, una representación cronística en la que se funden elementos caballerescos con la representa-

[18] Torres Sevilla–Quiñones de León, 1999: 133-49; 192-200; 2000: 131-64.
[19] Lacarra, 2002: 41.
[20] Martin, 1992.
[21] *Cantar de mio Cid*, 1993.

ción heroica, al estilo de la *Crónica Popular*, y, por otra, la difusa y más que probable, tradición marginal épica basada en la mesura e infanzonía presentada por el *CMC*. Pese a la pluralidad de representaciones heroicas, una de las características fundamentales de la tradición del siglo XV está relacionada con la genalogía y linaje: la acusación, velada o explícita, de que Rodrigo Diaz, el Cid, es hijo ilegítimo nacido de la relación sexual entre el padre y una molinera o campesina. La génesis de la tradición de ilegitimidad se observa ya en el *CMC*, que expone de manera indirecta este problema. Así Asur González recuerda ante la Corte de Toledo la diferencia entre los infantes de Carrión y el Cid burlándose de las modestas labores en las que debería estar ocupado Rodrigo, en vez de enfrentarse legalmente a los infantes de Carrión:

> -¡Ya, varones! ¿quién vio nunca tan mal?
> ¿Quién nos darié nuevas de mio Cid el de Bivar?
> Fuesse a río d'Ovirna los molinos picar
> e prender maquilas commo lo suele far (vv. 3377-3380)

Joseph Duggan[22], y más recientemente Raulston[23], han explicado de manera satisfactoria cómo tras esta acusación el *CMC* se hace eco de una tradición de bastardía relacionada con la imposibilidad por parte del Cid por heredar y transmitir nobleza. Ambos estudiosos han mostrado cómo este problema se salda en el *CMC* a favor del Cid, negando la acusación por medio de la victoria en las batallas campales de los retos. Sin embargo, esta tradición sobre un linaje ignominioso y sus implicaciones es persistente, pues se ve su consolidación en la tradición historiográfica de los siglos XIV y XV, así como en las *Mocedades de Rodrigo*, donde el propio Rodrigo Díaz se presenta como un linaje menor:

> Tornatvos –dixo- latinos, al conde con mi mandado,
> et dezilde, que non só rico nin poderoso fidalgo,
> mas só un escudero, non cavallero armado:
> fijo de un mercadero, nieto de un çibdadano;
> mi padre moró en rúa, et siempre vendió su paño (vv. 914-20)[24]

La acusación en las *Mocedades* no es más que la culminación lógica de la glorificación del linaje bastardo en las *Mocedades* estudiada por Georges Martin[25] y Patricia Rochwert.[26] Esta tradición culmina en la acusación basada en la leyenda oral reflejada

[22] Duggan, 1989: 43-57.
[23] Raulston, 1997: 203-23.
[24] «*Las Mocedades de Rodrigo*», 1991, 104-62.
[25] Martin, 2002.
[26] Rochwert, 2002.

en el romance «Ese buen Diego Laínez» y según Raulston, en el romance 31 de *Flor nueva de romances viejos*, editado por Pidal:

> Nos somos fijos de reyes,
> sobrinos de emperador:
> merescimos ser casados
> con hijas de labrador?[27]

En mi opinión, es precisamente la persistencia de esta tradición de ilegitimidad, acrecentada por el énfasis en los linajes bastardos de las *Mocedades*, lo que explica la obsesión por limpiar el linaje en la *Crónica Particular*. Tal es la centralidad de esta acusación de bastardía que la *Crónica Particular* se ve obligada al principio a apropiarse de dicha tradición para combatirla y contrargumentarla racionalmente a fin de constituirse como fuente de autoridad sobre la biografía cidiana. Ya en el capítulo segundo, la *Crónica Particular* advierte de la falsedad de la versión tradicional, indicando que el padre del Cid tuvo un hijo ilegítimo con una molinera, mas éste no fue el Cid, sino Fernando Díez, de quien descenderán todos los sobrinos ficticios del Cid también enterrados en Cardeña («los que no saben la historia dizen que este fue mio cid Ruy Díez mas en esto yerran» [fol. 1v]). Esta tradición popular es desafiada por segunda vez en la lista genealógica que complementa la biografía cidiana. En ella, la crónica, tras delimitar que el linaje del Cid procede no ya de uno, sino de los dos jueces de Castilla, vuelve a insistir en la legitimidad de Rodrigo Díaz, insistiendo en que «algunos que no han leydo la cronica del Cid piensan que este don Diego laynez ovo al Cid ruydiaz en una molinera. sepan que no es assi: antes es como en este capitulo se ha dicho. Y la declaracion desto mas cumplida hallar la han enel .j. capitulo desta cronica del Cid (f. 104v)».

Dada la consciencia con la que se niega la versión tradicional, es legítimo preguntarse las causas por las cuales el monasterio de Cardeña estaba tan interesado en adecentar el linaje del Cid y en propagar públicamente la limpieza del mismo. Creo que este adecentamiento se explica dentro de unas conexiones económicas particulares y, a la vez, por ligazones políticas más generales. La versión cardeñense defiende un linaje no problemático del Cid, en primer lugar por razones económicas. Aunque en la introducción el abad prometió un modelo exclusivamente ético promocionado por la monarquía, no hay que olvidar que para el abad de Cardeña las grandes hazañas del Cid van unidas a la genealogía y al gran negocio del culto funerario. Este culto, como se sabe, no era nuevo, pues ya desde finales del XII hay una tradición cardeñense que explota la presencia de los sepulcros en el monasterio como medio de subvención económica. Este culto, ayudado por la peregrinación a Santiago

[27] Raulston, 1997: 213.

y por la adopción por parte de la historiografía oficial de la versión cardeñense fue especialmente beneficioso en los siglos sucesivos. Sin embargo, a la altura de 1512 hay indicios de que Cardeña empieza a ver comprometido el monopolio y explotación económica de su relación con el Cid dada la competencia de otros centros. A la vez, hay indicios también del reforzamiento de otros monasterios como sedes oficiales de culto de otros héroes como Fernán González en el monasterio de Arlanza. Como señala Colin Smith, Cardeña en 1512 era todavía el centro del culto cidiano, pero tenía que compartirlo con otras instituciones situadas en localidades del camino de Santiago como Nájera, Jaca, y, especialmente, Palencia, que se autorizaba a sí misma como centro cidiano de las *Mocedades*.[28] En este mercado competitivo entre tradiciones heroicas y monasterios e incluso en un mercado competitivo dentro de la propia expansión del negocio cidiano, creo que es factible ver la publicación de esta crónica como una manera de revitalizar y centralizar de nuevo, mediante una impresión cronística, el culto, para canalizar fondos económicos aristocráticos y monárquicos dispersos por la proliferación de nuevos centros. En otras palabras, la *Crónica Particular* pretende hacer de Cardeña «el centro oficial de santidad cidiana» para lo cual es necesario una operación de adecentamiento y sistematización genealógica con la que equipararse con otros centros monásticos y con la que desautorizar los centros de la tradición cidiana basados en la bastardía. Aunque el abad ha prometido un modelo ejemplarizante en el prólogo, esta ejemplaridad sirve, principalmente, como medio de propaganda monástica con fines económicos. Para ello se promociona un culto sepulcral de un gran hombre de linaje inmaculado con conexiones monárquicas, hecho relativamente usual, como demuestran los estudios de Remensneyder[29] sobre fundaciones monárquicas de monasterios del sur de Francia o la aportación más reciente de Henriet[30] sobre Cardeña en el caso del culto cidiano.

Junto a los intereses económicos particulares hay que situar la crónica en un contexto político más amplio pues puede también ofrecer claves tanto sobre las causas de los proceso de realineamiento genealógico y de promoción pública del modelo del Cid presente en la *Crónica Particular* . Para ello, hay que tener en cuenta que la *Crónica Particular* se acomoda dentro de una tradicional relación preferente entre la monarquía castellana y el monasterio. Ésta no es nueva, pues como ha señalado Moreta Velayos al trazar la creación del señorio de Cardeña, existía ya desde el siglo XI una fuerte ayuda de la corona castellana hacia el monasterio, hasta el punto de que el monasterio llegó a su apogeo con Alfonso VI.[31] De igual manera, Alfonso X, en el siglo XIII favorecerá al monasterio al aceptar como histórica, e incorporar a su gran tradición historiográfica, el conjunto de mistificaciones cidianas recogidas en el monasterio de Cardeña. Hay, sin embargo, nuevos énfasis en las intenciones políticas de la

[28] Smith, 1982.
[29] Remensneyder, 1995.
[30] Henriet, 2002..
[31] Moreta Velayos, 1971: 171.

crónica hacia 1512, pues la encendida defensa de un linaje no problemático encubre razones políticas que complementan la centralización cardeñense. Junto al adencentamiento genealógico, la función central del apéndice era la de hacer del Cid el principal ancestro del que procedía la reina de Castilla, doña Juana, y sus descendientes, entroncados con la familia imperial austriaca por vía paterna. Como ya hemos visto, la *Crónica Particular* racionaliza el linaje del Cid mediante una operación de adecentamiento por motivos económicos, pero, a la vez, cumple una función politica fundamental: buscar la legitimación de la monarquía castellana por medio de su conexión con Rodrigo Díaz[32]. Esta función que efectúa Cardeña a través del linaje inmaculado del gran héroe castellano es más significativa aun si se echa una mirada a la evolución política e ideológica de la tradición cidiana del siglo XV. Lo que sabemos de la tradición del XV es la presentación de un Rodrigo Díaz marcado por la independencia de las acciones contra el poder real, reflejando la situación endémica de guerra civil y el ambiente de debilitamiento de la institución monárquica hasta 1475 en el que se había gestado esta tradición. Tras el paréntesis de reforzamiento monárquico llevado a cabo por los Reyes Católicos, a la muerte de Isabel la Católica se recrudecen los periodos turbulentos marcados por la regencia sobre Castilla y León de Fernando de Aragón, la reclusión de doña Juana en Tordesillas y el espinoso problema sucesorio.

Pese a la precaria situación monárquica, la *Crónica Particular* presenta una fe en la monarquía castellana, como se ve por las continuas afirmaciones, más simbólicas que prácticas, sobre el carácter de doña Juana como reina de Castilla, en quien descansa la legitimidad sucesora. A ello se le une la promoción de la monarquía castellana a través de la promoción del Cid como epítome de la castellanidad primigenia, conferida no por uno, sino por los dos jueces de Castilla. De esta castellanidad original emana el crisol genealógico de monarquías ibéricas y transpirenaicas cuyo nudo original se encuentra en el Cid. La promoción se extiende, por último, hasta presentar al Cid como antecedente de la monarquía contemporánea a la altura de 1512. En vez de ser un señor independiente como en la tradición circundante de las *Mocedades*, el Cid se presenta en esta crónica como precedente histórico de la monarquía castellana a la altura de 1512, presentándose sus grandes hazañas bélicas como espejo en el que pueden reflejarse las contemporáneas, entre las que se encuentran, sin duda, la unificación política de 1492 y los comienzos de la creación del imperio: lo que Pedro Cátedra ha llamado con tino «una miniedad heroica».[33] El Cid se usa, por lo tanto, para legitimar genealógicamente la primacía castellana sobre el resto de casas monárquicas así como la base castellana del linaje monárquico. Es posible que junto al papel simbólico como modelo histórico de propaganda monárquica en tiempos de in-

[32] Puede verse el proceso de incorporación textual e iconográfico del Cid dentro de la iconografía real en Beltrán, 2002.
[33] Cátedra, 1989: 22.

definición y crisis, la genealogía unitaria del Cid sirva para validar la campaña política de la invasion de Navarra por parte de Fernando el Católico en ese mismo año, que buscaba la unificación final de los reinos hispánicos. Existe, por lo tanto en la genealogía cidiana una carga de anticipo profético de unificación monárquica que parece reflejar el designio providencial con el que la monarquía se quiere autorrepresentar en su empresa histórica a través de la crónica.

Habría que preguntarse si el énfasis textual de la *Crónica Particular* en el Cid como origen de la monarquía contemporánea, como arquetipo de castellanidad original y como modelo de primigenia unidad peninsular tendría algún sentido en el contexto político de transmisión monárquica a la altura de 1512. Hay razones más que suficientes para pensar que, en el fondo, el linaje del Cid va unido al problema de sucesión monárquica del momento. Fernando el Católico, monarca regente tras el encierro de doña Juana en 1509, trató por todos los medios de destruir a la vez las alegaciones de la reina doña Juana a favor de su hijo Carlos, como la pretensión de los nobles castellanos y burgaleses que, ante la regencia de un rey aragonés sobre Castilla, habían apoyado abiertamente al emperador Maximiliano I como candidato a ocupar el trono tras la muerte de su hijo Felipe el Hermoso. A fin de neutralizar estas aspiraciones que coincidían en poner sus esperanzas en los «extranjeros» Carlos o el emperador Maximiliano, Fernando el Católico sustentó una larga campaña ideológica y política que explica su segundo matrimonio con Germaine de Foix, el encierro en Tordesillas de su hija y su negación a darle a su difunto yerno honores reales. Pero, entre todos estos intentos, trató de promover, dentro de un ambiente confuso y nada claro, las posibilidades de su nieto favorito, el infante Fernando, nacido en España y de cuyas lamentaciones surgirá la *Crónica Particular*. En este contexto, la *Crónica Particular* propaga textualmente mediante la preeminencia que se le da al infante Fernando, y mediante la ligazón y legitimación monárquica de éste con el Cid la naturalización histórica de la rama más autóctona de los Austrias como manera, sin duda, de promover al infante Fernando como posible futuro rey legítimo. Ya que la legitimidad monárquica en 1512 procede del Cid y su legitimidad histórica procede de su castellanidad primigenia, la *Crónica* Particular promueve la preeminencia legítima del infante Fernando, que comparte con el Cid frente al resto de candidatos, el origen castellano. En definitiva, asienta la dinastía de los Austrias en los cimientos de la propia historia castellana, legitimando, por vía natural, la dinastia desde el centro de la historia castellana y no desde fuera. A la vez, autoriza esta legitimación dinástica aunándola con la campaña de expansión política en manos de Fernando el Católico, usando el Cid como ejemplo de unificación peninsular. La *Crónica Particular* es, en definitiva, una crónica propagandística hecha para favorecer políticamente a un posible sucesor, Fernando, explotando como base de esta propaganda, el hecho de ser a la vez español natural como el Cid y de proceder de un linaje cuyos antecedentes llevan a un linaje unitario ibérico creado por el Cid.[34]

[34] Para un panorama general sobre el reinado de los Reyes Católicos, véase el clásico estudio de

Tomando en cuenta las características predominantes del modelo heroico, creo que se puede asumir que en la base de la publicación de la *Crónica Particular* existe una clara intención por transformar la tradición existente, manipulándola de acuerdo a intereses que son en apariencia contradictorios, pero que se complementan en una doble alianza entre el monasterio y la monarquía. El modelo presentado por la *Crónica Particular* se publica para apoyar intereses monásticos de propaganda, pero, a la vez, apoya intereses sobre la actividad política de la corona castellana. Desde el lado cardeñense la publicación de la *Crónica Particular* es para Cardeña la posibilidad de presentar y promover a un héroe con el que revitalizar el negocio económico del culto cidiano, prestando atención, por lo tanto, a la sistematización de los elementos funerarios de Cardeña; entre ellos se enfatiza el linaje inmaculado como medio de contrarrestar versiones cronísticas como la de la *Crónica Popular*, o versiones poco éticas como la de las *Mocedades*. Desde el lado monárquico, la publicación de la *Crónica Particular* promueve un prestigioso modelo heroico en el que la continuidad genealógica y la legitimación del linaje sirven para promocionar la monarquía castellana en sí misma, presentándola como último eslabón de las grandes hazañas del Cid.

Dice Peter Linehan que el Cid ha proporcionado a sucesivas generaciones lo que éstas necesitaban descubrir en él[35] (27). Cuando el abad de Cardeña manda a la imprenta burgalesa la versión de la *Crónica Particular* por mandato del infante don Fernando y con la aprobación del rey regente, lo hace conscientemente para promocionar mediante la propaganda editorial su negocio cidiano. Sabe, sin embargo, que el Cid necesita una readaptación que enfatice la historicidad del Cid de Cardeña, la eliminación de los aspectos negativos de la tradición precedente y la naturalización de las grandes hazañas del Cid en un contexto cardeñense, desfasadas por la evolución de la propia tradición cidiana. En este ámbito, hay una clara intención de autorizar esta versión, contraponiéndola, en parte, a la exitosa *Crónica Popular* y a las versiones orales cercanas a las *Mocedades*. Al darla a la imprenta, sin embargo, no sólo busca una fuente de ingresos y propaganda del monasterio, sino que busca también una consciente promoción de un héroe promonárquico, legitimador de una monarquía cuya función política en la figura de doña Juana está severamente comprometida. Al principio de la crónica el abad había justificado su publicación en términos éticos. Mi interpretación, sin embargo, es que fue concebida como fuente económica y como

---

Ladero Quesada, 1999 Para un estudio sobre el plan político de los Reyes Católicos, véase Ladero Quesada, 2002. Puede verse un panorama general de los últimos años del reinado de Isabel la Católica y la difícil relación con su hija Juana en Liss, 2004. La figura de Juana I de Castilla ha sido estudiada de manera general por Altayó y Nogués, 1994 y más recientemente de manera excelente por Aram, 2005. Sobre la figura del infante Fernando y la trama del rey Católico para favorecer su línea sucesoria véase: Corona, 1961; Egido, 2003.. Véase también Valdivielso, 2003, González Navarro, 2003 y Edelmayer, 1999.

[35] Linehan, 1987: 27.

propaganda oficial de una posible linea de sucesión monárquica. El Cid de la *Crónica Particular*, por lo tanto, se presenta como el modelo heroico sobre el que se descargan ansiedades monásticas y políticas, y sobre el que se proyectará un nuevo modelo monárquico basado en el linaje, el castellanismo y el triunfo político. Un modelo, en definitiva, con el que solventar tensiones económicas, conflictos literarios circundantes e incertidumbres dinásticas.

OSCAR MARTÍN
YALE UNIVERSITY

## Bibliografía

Altayó, Isabel y Paloma Nogués, (1994) *Juana I*, Madrid, Silex.

Aram, Bethany, (2005) *Juana the Mad: Sovereignty and Dinasty in Renaissance Europe*, Baltimore: Johns Hopkins.

Barceló, Miguel. (1967-1968) «Sobre dos textos cidianos», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 32. 15-25.

Beltrán, Rafael, (2002) «Problemas en torno a la integración de la figura del Cid en las series icónicas y textuales de la realeza» en *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas*, pp. 393-406.

Cacho Blecua, Juan Manuel, (2002) «Texto, grabados y configuración genérica de la *Crónica Popular del Cid*» en *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas*, pp. 339-363.

*Cantar de Mío Cid*, (1993) ed. de Alberto Montaner, Barcelona, Crítica.

*Carmen Campidoctoris o poema latino del Campeador,* (2001) ed. de Alberto Montaner y Ángel Escobar. Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.

Cátedra, Pedro Manuel, (1989) *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su «Consolatoria de Castilla»*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Corona, Carlos E, (1961) *Fernando el Católico, Maximiliano I y la Regencia de Castilla, 1508-1515,* Sevilla: Facultad de Filosofía y Letras.

*Crónica del famoso cauallero Cid Ruy diez campeador*, (1967) Burgos, Fadrique de Basilea, 1512 [reimpresión facsímil: Nueva York, Kraus Reprint Corporation, con el permiso de The Hispanic Society of America].

Duggan, Joseph, (1989) *The «Cantar de mio Cid». Poetic Creation in its Economic and Social Contexts*, Cambridge, Cambridge UP.

*El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas*, (2002) ed. de Carlos Alvar, Fernado Gómez Redondo y Georges Martin. Alcalá, Universidad de Alcalá.

Egido, Teófanes, (2003) «Introducción» en *Fernando I un infante español emperador*, *Universidad de Valladolid, MUVA : exposición, del 11 de diciembre de 2003 al 5 de marzo*

*de 2004,* ed. de Teófanes Egido López, Valladolid, Universidad de Valladolid, 13-21.

Edelmayer, Friedrich, (1999) «El hermano expulsado: don Fernando», *Torre de los lujanes* 39. 147-61.

González Navarro, Ramón, (2003) *Fernando I (1503-1564). Un emperador español en el Sacro Imperio*, Madrid, Altapuerto. 104-06.

Henriet, Patrick, (2002) «¿Santo u hombre ilustre?: En torno al «culto» del Cid en Cardeña» en *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas*, 99-115.

Lacarra, María Eugenia, (1977) «El *Poema de mio Cid* y el monasterio de San Pedro de Cardeña» en *Homenaje Lacarra*, Zaragoza, Anubar, vol. II, 79-94.

____ (1980) *El «Poema del Mío Cid»: Realidad histórica e ideológica,* Madrid, Porrúa.

____ [Eukene], (2002) ed. *Poema de mio Cid,* Madrid, Ollero y Ramos.

Ladero Quesada, Fernando, (1999) *La España de los Reyes Católicos*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

____ (2002) «El proyecto político de los reyes católicos» en *Reyes y Mecenas: los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, Milano, Electa. 79-100.

Linehan, Peter, (1987) «The Cid of the History and the History of the Cid», *History Today,* 37. 26-32.

Liss, Peggy, (2004) *Isabel the Queen: Life and Times*, Oxford, Oxford University Press.

«*Las Mocedades de Rodrigo*» (2001) en *Epica medieval española*, ed. de Carlos Alvar y Manuel Alvar. Letras Hispánicas, Madrid, Cátedra.

Lucía Megías, José Manuel, (2001) «Las dos caras de un héroe» en *L'Epopee romane au moyen age et aux temps modernes. Actes du XIVe Congres International de la Societe Rencesvals por l'Etude des Epopess Romanes, Naples, 24-30 juillet 1997*, ed. de Salvatore Luongo, Nápoles, Fridericiana Editrice Universitaria, 2 vols. vol 2. 705-36.

Martin, Georges, (1992) *Les juges de Castille. Mentalité et discours historique dans l'Espagne médiévale*, Paris, Klinksieck.

____ (2002) «El Cid de las *Mocedades*» en *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas*. 255-67.

Menéndez Pidal, Ramón, (1947) *La España del Cid.* Madrid, Espasa Calpe, Cuarta edición. 201-202.

Moreta Velayos, Santiago, (1971) *El monasterio de Cardeña: historia de un dominio monástico (902-1338)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Raulston, Stephen B, (1997) «Poetic Craft and Dramatic Tension: The Climax of the *Poema de mio Cid*», *La Corónica,* 26.1. 203-23.

Remensneyder, Amy, (1995) *Remembering Kings Past: Monastic Foundation Legends in Medieval Southern France*, Ithaca, NY, Cornell University Press.

Rochwert, Patricia, (2002) «El *Cantar de mio Cid* y la *Crónica de Castilla*. Emer-

gencia y valoración de los «nuevos linajes» en la historiografía neolalfonsí» en *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas*. 269-83.

Russell, Peter E, (1958) «San Pedro de Cardeña and the history of the Cid», *Medium Aevum*, 27. 57-79.

Smith, Colin, (1980) «The diffusion of the Cid cult; a survey and a little known document», *Journal of Medieval History,* 6. 37-60.

____ (1982) «Leyendas de Cardeña», *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 179. 485-523.

____ (1983)*The Making of the «Poema de mío Cid»*, Cambridge, Cambridge University Press.

____ (1985) ¿Se escribió en Cardeña el *Poema del Mío Cid*?, *Homenaje a Galmés*. Madrid, Gredos. Vol 2. 463-473.

____ (1992) «The Variant Version of the Start of the *Poema de mio Cid», La Corónica,* 20.2. 32-41.

____ (1997) «Cardeña, Last Bastion of Medieval Myth and Legend», *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond,* ed. de Ian McPherson y Ralph Penny. Londres, Tamesis. 425-43.

Torres Sevilla–Quiñones de León, Margarita, (1999) *Linajes nobiliarios de León y Castilla (siglos IX-XIII)*, Valladolid, Junta de Castilla y León.

____ (2000) *El Cid y otros señores de la guerra*, León, Universidad de León.

Vaquero, Mercedes, (2003) «La *Crónica del Cid* y la *Crónica de Fernán González* entre editores, copistas e impresores, 1498-1514», *Romance Philology,* 57. 147-61.

Valdivielso, María Isabel, (2003) «El infante Fernando, nieto de los reyes católicos». *Fernando I, un infante espanol emperador*. 23-29.

Ernesto Lucero Sánchez
De la autobiografía al diseño seudodialogístico. La insuficiencia explicativa del punto de vista único: el caso de *Guzmán de Alfarache*.
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 2007, LXXXIII, 65-87

# DE LA AUTOBIOGRAFÍA AL DISEÑO SEUDODIALOGÍSTICO. LA INSUFICIENCIA EXPLICATIVA DEL PUNTO DE VISTA ÚNICO: EL CASO DE *GUZMÁN DE ALFARACHE.*

*El narrador literario puede inventar ese interlocutor que no ha aparecido, y de hecho, es el prodigio más serio que lleva a cabo cuando se pone a escribir: inventar con las palabras que dice; y del mismo golpe, los oídos que tendrán que oírlas.*

*Carmen Martín-Gaite*

La crítica estima la autobiografía de manera unánime como uno de los rasgos determinantes de la estructura formal de la novela picaresca. Por nuestra parte, suscribimos que, en efecto, «para que un relato pueda ser considerado «novela picaresca» tendrá que estar […] inexcusablemente escrito en primera persona», vehículo predominante de la autobiografía; «si se prefiere: una narración no contada en primera persona no podrá ser admitida como «novela picaresca»»[1].

[1] Sevilla Arroyo, 2001: XIVb. De la misma opinión es Fernando Cabo, si bien parte de un modelo enunciativo no tradicional: «Las obras picarescas son, o, quizá sea mejor decir, contienen, relatos autobiográficos. Esta es una de sus características más destacadas. Tanto es así que se podría decir que no hay obra picaresca, en el sentido genérico del adjetivo "picaresca" que queremos justificar en este trabajo, sin tal componente autobiográfico» (Cabo, 1992: 48). Antonio Rey, por su parte, ha explicado sabiamente el recurso de la tercera persona en *La hija de Celestina* (vid. Rey, 2003: 286-305).

*Entregado. 25-5-2007. Aceptado: 15-6-2007*

En un momento de experimentación narrativa y renovación novelística —o de la prosa, en general— como el de la génesis del *Lazarillo*, en que los autores buscan nuevas fórmulas narrativas y expositivas, el anónimo autor de la novela del destrón recurre a dos procedimientos ya conocidos: en primer lugar, la mencionada autobiografía que, aún no bien definida, según Levisi[2], halló acomodo en un segundo esquema, la tradición epistolar. Como señalara con acierto indudable Américo Castro[3], el autobiografismo del *Lazarillo de Tormes* es solidario de su anonimato, es decir, emana de él, motivo por el que, según apunta Francisco Rico, «a los más tempranos lectores del *Lazarillo,* allá por 1552 o acaso 1553, no podía pasárseles por la cabeza que el pequeño volumen que empezaban a hojear fuera una obra de ficción, como efectivamente lo era, y no, como parecía, una historia veraz y verdadera»[4]. La relación en primera persona supone una garantía de verdad, además de un cauce «to construct a self», así como para la expresión del conocimiento experimental, de lo visto u oído[5]. De ahí que Fernando Lázaro argumentase que «la novedad del *Lazarillo* consiste en el empleo de la primera persona para el relato inventado»[6]. Sin embargo, «there was no truth in the utterance, but rather an efect of truth produced from —and through— the process of enunciation. In sort, the autobiographical effect is a rhetorical construct»[7]. Por este motivo, es de sumo interés resaltar la imposibilidad de fundar la realidad a partir de la inherencia textual debido al deslinde entre enunciación y narración, siempre dentro de la concepción de la autobiografía como género fronterizo, tal y como lo entienden, entre otros muchos, José María Pozuelo o Darío Villanueva[8] a partir de los avances de teóricos como Paul de Man o Käte Hamburger. El primero afirma a propósito de lo que venimos comentando que «en el origen mismo de la novela moderna que situaríamos en el proyecto pica-

[2] «While autobiography perhaps responds to an atemporal human need, in the Spanish Golden Age there is clearly no set formula for speaking about one's self. Even though autobiography is not yet a well defined genre, the litterary and cultural forces, the concious and unconcious models of the period act uniformly on the writings of a homogeneous group of individuals: the soldiers» (Levisi, 1988: 109).

[3] Castro, 1960: 137.

[4] Rico, 1988: 153; Rico, 1997: 32 entiende que no es tanto un anónimo como un apócrifo pues el autor llevó hasta sus últimas consecuencias la opción de hacer pasar la vida ficticia de Lázaro de Tormes por verdadera: «¿Por qué no aprovechar la insólita verosimilitud del relato y ofrecérselo a los lectores como si fuera verdadero? Entiendo que el autor del Lazarillo se propuso precisamente ese objetivo: presentar la novela —cuando menos presentarla— como si se tratara de la obra auténtica de un auténtico Lázaro de Tormes. No simplemente un relato verosímil, insisto, sino verdadero. No realista: real» (Rico, 1988: 154).

[5] Spadaccini y Talens, 1988: 9-40, en concreto: 9-12.

[6] Lázaro, 1972: 13. Debemos dejar de lado la cuestión de la procedencia del recurso.

[7] Spadaccini y Talens, 1988: 12.

[8] A título de ejemplo, señalo como referencias ineludibles sobre este asunto, Pozuelo, 1993 y Villanueva, 1991: 95-130; y, del último, 1993: 15-32. Puede verse una amplísima bibliografía en esta obra colectiva.

resco que inaugura *Lázaro de Tormes*, hay una voluntaria y explícita afirmación de frontera, a favor precisamente de lo que no es, puesto que la picaresca, desde esta primera aparición, es una novela que se propone como autobiografía»[9].

Philippe Lejeune define la autobiografía como «relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad»[10]. Han de cumplirse a su juicio todos y cada uno de los requisitos de cada una de estas categorías para que el género se manifieste, pero desde el mismo momento en que Mateo Alemán recoge el procedimiento para confeccionar la *Atalaya* y pone al frente su nombre, se produce *ipso facto* la ruptura del pacto autobiográfico, de esa concreción del contrato de referencialidad a que se atiene Lejeune, motivada por la falta de identidad entre autor, a una parte, y narrador y protagonista, a otra. Ello no es óbice para que sin necesidad de ahondar en este momento en cuestiones como el pacto de ficción (Pozuelo), la aceptación previa de un hablar ficticio, pero pleno, a que apelaba Martínez Bonati[11] o de entrar en consideraciones psicoanalíticas para las que no disponemos de espacio, asumamos que desde la rúbrica estamos en presencia de un texto de carácter ficticio, literario, por algunos llamado «pseudoautobiográfico» —término, a lo que creo, acuñado por Alberto del Monte— y «novela autobiográfica» o, como prefiere Darío Villanueva, «novela personal» o «lírica», para cuyo estudio podremos aprovechar sin embargo muchas de las aportaciones teóricas al conocimiento del género autobiográfico, *mutatis mutandis*, en particular, su consideración pragmática, la necesidad de situar el análisis no en el campo de la producción, sino «in the territory where the reader is a co-producer of meaning rather than a mere passive receiver»[12]. De hecho, cuando el propio Lejeune[13] analiza la distinción entre novela y autobiografía, asevera que lo significativo para constituir un texto como autobiográfico es, en su opinión, la dimensión que le asigna el lector; en otras palabras: su competencia para atribuir veracidad o no a lo leído.

Desde esta perspectiva, lo primero que se deduce, decíamos, es una nítida separación entre el plano de la enunciación y el nivel del enunciado —la narración

[9] Pozuelo, 1993: 180; en el mismo sentido, Sobejano: «Lo que en Lazarillo aparecía como realidad autobiográfica (aunque no lo fuese) aparecía en el Guzmán como ficción autobiográfica» (1959: 268).

[10] Lejeune, 1994: 50. Scarano la define como unión de tres elementos básicos: «El tránsito desde un pasado (*bios*) al orden de los signos (*graphê*) para configurar un sujeto (*autos*) desde sí mismo» (Scarano, 1998: 695)

[11] Cfr. Pozuelo, 1993; Martínez Bonati, 2001 [1978]: 213-220.

[12] Spadaccini y Talens, 1988: 14. Añade Villanueva que desde la perspectiva del lector, una autobiografía propiamente dicha y un autobiografía ficticia no constituyen fenómenos literarios diferentes, ya que la ficcionalidad es una categoría que se constituye pragmáticamente. El texto ficticio resulta de modificaciones intencionales de los agentes. Basta que el lector la practique para que el texto se ficcionalice en su totalidad (cfr. Villanueva, 1991: 95-114)

[13] Lejeune, 1994: 315.

primopersonal— sustantiva para la propuesta que presentamos. Recordemos que el pacto autobiográfico se asienta en la identificación entre el autor real del texto, el narrador desde cuya voz se focaliza la narración y el personaje protagonista o actante del relato, mientras que en el lector recaerá la responsabilidad de atribuir verosimilitud o consistencia a esa identificación. Se presume, con todo, la sinceridad en la situación comunicativa desde presupuestos griceanos[14] si bien, como veremos, en la picaresca se produce a la inversa una valoración del autobiógrafo como narrador no fidedigno, que conduce a un enriquecimiento general de la perspectiva.

Un segundo aspecto de relieve, ya en el nivel estrictamente narrativo, es la configuración temporal característica de la forma autobiográfica con la que Lejeune abre su conocida y ya reproducida definición. Este es uno de los aspectos en que más incide Darío Villanueva en su propuesta desde la teoría del género al describir la autobiografía como «una narración autodiegética construida en su dimensión temporal sobre una de las modalidades de la anacronía, la analepsis o retrospección. La función narradora recae sobre el propio protagonista de la diégesis, que relata su existencia reconstruyéndola desde el presente de la enunciación hacia el pasado vivido»[15].

Como dice Francisco Ernesto Puertas Moya, en el texto autobiográfico «se ponen en tensión los tiempos del presente escritural y el pasado vivencial, hasta el punto de que en la mirada hacia el pasado el presente lo evalúa y lo conforma en función de sus intereses y perspectivas» ya que «el presente dota de sentido al pasado y reorganiza o reinterpreta el significado de la vida»[16]. De esa dialéctica que se propicia entre los momentos del pasado que se narran y el presente desde el que se evocan o reviven así como de la reorganización narrativa desde un fin de sentido, el caso, han tratado numerosos autores en relación con la novela picaresca y el *Pícaro*, incidiendo por una parte en la existencia de una la fractura producida entre Guzmán (narrador desde el presente) y Guzmanillo (personaje evocado) [17] y por otra en su

[14] Todo acto comunicativo —a juicio de Grice— debe, para resultar satisfactorio, orientarse por el Principio de Cooperación, a una de cuyas máximas, la de Calidad, nos estamos refiriendo.

[15] Villanueva, 1991: 102. El autor introduce, asimismo, en trance de considerar en su justa medida la cuestión temporal en la autobiografía, nociones como «amplitud» y «alcance», en el sentido que Genette precisa para estos términos, es decir, la dimensión temporal de la historia recuperada y el tiempo que media entre la vida narrada y el momento de la escritura, respectivamente. El alcance ha sido por lo general una cuestión desatendida o no suficientemente bien calibrada en el ámbito del estudio de *Guzmán de Alfarache*.

[16] Puertas Moya, 2004: 25.

[17] Son muchos los autores que desde perspectivas lacanianas (la autobiografía como fase del espejo) atienden a la escisión mencionada. Puertas Moya recoge algunos testimonios de esa tendencia: Manuel Alberca, por ejemplo, señala que «el yo autobiográfico es, por definición, una instancia desdoblada, psíquica y temporalmente, que como mínimo comprende al que el autobiógrafo fue, o creyó ser, en el pasado y al que es, o cree ser, en el presente»; Loureiro, por su parte, afirma que en la autobiografía se consuma el desdoblamiento «del yo en yo na-

causa, la conversión: Una vez «en la cumbre del monte de todas mis miserias»[18], Guzmán reflexiona desde el arrepentimiento, lo que orienta su relato no acumulativamente sino con una determinada perspectiva[19]. De este modo, Guzmanillo estaría en Guzmán, formado a su vez en el proceso de vida del personaje, de quien lo separa, no obstante, el hiato que genera una sincera conversión[20] certificadora de la interpretación de las acciones del protagonista como ejemplo *ex contrario*.

Sin embargo, «la narración de los azares del protagonista —puesta en boca del propio Guzmán— no camina seguida y sin rupturas, sino que a cada paso aparece entreverada de prédicas, *moralités*, meditaciones teóricas» que hoy llamamos ensayos y antes se denominaba *discursos*[21]. Asegura Rico que si Mateo Alemán escribió un libro y no dos fue porque consideraba integrados los elementos constitutivos. A su juicio, tal integración dimana de las propiedades de la primera persona, susceptible

---

rrador y yo narrado, y la multiplicación del yo narrado en diversos yoes» hasta una auténtica «desapropiación de la vida real».

[18] *GA,* II, 3, 8.

[19] Blanco Aguinaga, 1957: 313-342, pone de relieve que la autobiografía picaresca conduce desde la imposición del punto de vista del pícaro a un cierre absoluto: «todo lo sabido a trasmano nos está dado de antemano, y este es, desde el punto de vista formal, el determinismo radical de la picaresca» ya que resulta «concebida *a priori* como ejemplo de desengaño» (*Ibid.:* 326). La analepsis narrativa permite la selección y la jerarquización de las aventuras en función de la evolución del pícaro, como el propio Guzmán admite en el texto: «Si a mí no se me hiciera vergüenza, no gastara en contarte los pliegos de papel deste volumen y les pudiera añadir cuatro ceros adelante; mas voy por la posta, obligándome a decirte cosas mayores de mi vida, si Dios para ello me la concediere» (I, 2, 1)

[20] Sobre esta postura, recogida en lo sustancial por Francisco Rico para abonar sus tesis, véase Moreno Báez, 1948. El planteamiento es puesto en tela de juicio por parte de la crítica. Por ejemplo, Joan Arias señala que no se evidencia cambio de comportamiento o actitud tras «the repentance» (Arias, 1977: 95): una conversión sin efecto, creemos, difícilmente puede sostener la justificación última del relato, autobiografía no deseable, al fin y al cabo; Brancaforte (en 1980 y 1996) pone en solfa la sinceridad de la conversión a partir de sus concomitancias con la del padre o de la promesa de tercera parte, entre otros fundamentos, de los cuales no es el menor la falta de anticipación de un asunto de tanto relieve; otros autores dudan a propósito de cuestiones concretas, como C. B. Johnson, *v. gr.*, a partir del lamento de Guzmán por no haber tenido una hermana, «arrimo de su madre», que los mantenga a ambos (Johnson, 1972: 553-563; y cfr. 1978: 46). En el mismo sentido, no en vano apuntaba Hilary S. D. Smith que «At each point we should ask ourselves whether Alemán intends Guzmán's claims to be a penitent turned preacher to be taken seriously» (Smith, 1978: 387). Para Barry Ife, la conversión, sin embargo, resulta indiferente, irrelevante, sobre la premisa de que «no man is an ex-sinner» y a propósito del episodio de Gracia, suerte de resumen de la obra (Ife, 1985: 137 y ss.; 141 y ss.) He desarrollado este aspecto de la novela como ejemplo de polaridad de lecturas debido al sistema de la recepción inmanente en «Posibilidades y límites a la interpretación de *Guzmán de Alfarache* desde las figuras de la recepción», Actas del IV Congreso de ALEPH: *"Lectores, editores y audiencia: la recepción en la literatura hispánica"*. Barcelona. (En prensa).

[21] Rico, 1970: 59.

de dotar de coherencia a la doctrina explícita, que así no resulta artificialmente adherida al relato. Vida y discursos corren separados, pero —añade— complementarios, ya que buena parte de las aventuras de Guzmanillo hacen verosímil que se constituya en escritor, de modo que el paso del «actor» al «autor» se lleva a cabo gracias a los estudios y buen entendimiento del personaje; fluyen siempre, además, dispuestos desde el caso. Así, «mientras que las aventuras del pícaro sirven como sermón (directamente o *ex contrario*, aduciendo ejemplos positivos o vitandos), los principales sermones sin disfraz valen como aventuras (pues se engloban el retrato del protagonista)»[22]. La conversión es de igual forma la razón de la novelización del punto de vista, único, pero doble (pasado y presente), que se integra a la postre en el narrador y constituye la motivación de la autobiografía.

Pues bien, aunque en cierta medida el autobiógrafo puede caer en «tentación irresistible de ceder aquí y allá a la asociación de ideas, a la fantasía, a la digresión»[23] parece excesiva carga moralizadora que ha de sustentar el entramado pseudoautobiográfico en nuestra obra, por lo que

> así y todo, aun reconociendo que Alemán volvió la mirada al de Tormes para aprovechar sus ventajas novelescas, no se nos negará que con ellas solo puso la primera piedra de su edificio; tan solo obtuvo una endeble armazón organizativa, más apta para relatos anecdóticos o vivenciales que para graves moralizaciones y, desde luego, incapaz de soportar la balumba digresiva —erudita, satírica o moralizadora— que tenía previsto echarle encima: los «consejos» de marras, que algún traductor temprano suprimió (Lesage), en tanto que algún otro incrementó (Barezzi), entendiéndolos, en ambos casos, como materia pegadiza. Esto es, el patrón lazarillesco solo le aporta al *de Alfarache* una débil osamenta organizativa que muy a duras penas vertebra la peripecia vital, monda y lironda, de Guzmanillo: las «consejas» («Lo que hallares no grave ni compuesto, eso es el ser de un pícaro, sujeto deste libro; las tales cosas, aunque serán muy pocas, picardea con ellas, que en las mesas espléndidas manjares ha de haber de todos gustos», «Al discreto lector», I); o sea, lo menos importante del conjunto[24].

Volvamos los ojos por un momento a la novelita fundadora. La autobiografía del de Tormes se propone como relato desde el presente referido a hechos del pasado que pueden explicar la situación actual. La configuración epistolar determina en el *Lazarillo* el cauce adecuado para la «rememoración retrospectiva del propio pasado» en respuesta a un peticionario «Vuestra merced», pretexto válido para la divulgación de una autobiografía en principio no deseable[25]. La epístola es, pues, la mitad

[22] Rico, 1970: 62.
[23] May, 1982: 81.
[24] Sevilla Arroyo, 2003: 32-33.
[25] Aunque no me puedo detener en su argumentación, tras aludir a la necesidad de motivación de quien toma la palabra para hablar de sí mismo, Matías Barchino Pérez concluye que

de un coloquio[26] en que se incrusta la relación del estado de fortuna del pregonero de Toledo «muy por extenso». Dos aspectos nos interesa señalar: de una parte, la cualidad del caso para enfocar y orientar los episodios autobiográficos narrados; de otra, la intersección u ósmosis entre las dos tradiciones a que vengo haciendo referencia. Si comenzamos por el final, podemos afirmar que lo novedoso del *Lazarillo* reside precisamente en esa conmixtión, en ese cruce entre autobiografía y epístola, que configura la obra como «carta-contestación-autobiográfica» —con repercusiones en todos los órdenes sobre las que volveremos—; además, explica la obra, le da sentido, pues «la autobiografía depende del caso y lo justifica»[27]. En segundo término, sobre el soporte del caso se vertebra la convergencia de los distintos episodios hacia el presente de la escritura. Francisco Rico, como ejemplo de la estructuración de la narración en función del caso, analiza el Tratado I, desglosando cinco motivos cuyas correspondencias expreso de manera visual.

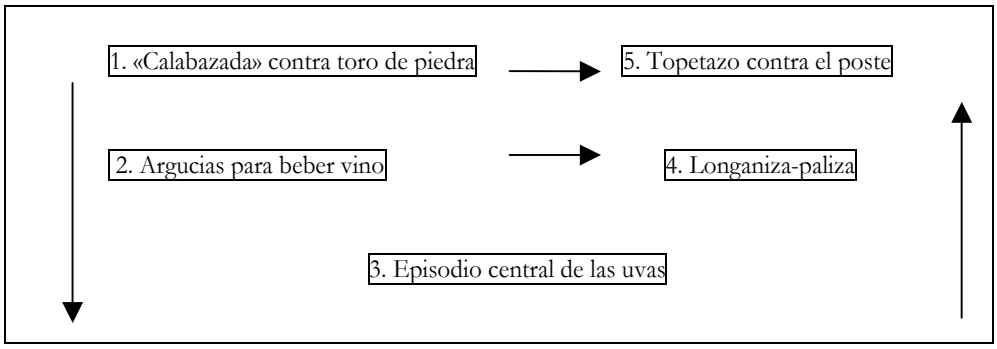



Figura 1: *Lazarillo de Tormes,* Tratado I.

La simetría que se observa en la *Figura 1* y que responde al proceso de aprendizaje del Lazarillo presenta, sin embargo, una anomalía a la que no se puede ofrecer explicación desde la autobiografía o desde su orientación al caso: se trata del episodio de las uvas. Fernando Lázaro, siempre perspicaz, alude a que «la historia del racimo que viene a continuación parece traída a este lugar solo por su belleza» y

«una autobiografía en nuestro Siglo de Oro no se puede escribir en vano», (Barchino, 1993: 103). Téngase en cuenta que Guzmán no recibe una petición semejante, al menos no de manera explícita.

[26] «*Velut prius altera dialogi*», dice Poliziano (*apud* Rico, 1970)

[27] Cfr. Rico, 1970. También Claudio Guillén se refiere a la organización desde el caso: «El proceso de selección a que Lázaro somete su existencia nos muestra aquello que le importa manifestar: los rasgos fundamentales de su persona» (Guillén, 1957: 271). Entre otros muchos, puede verse, asimismo, Zahareas, 1979: 79-111.

le niega carácter estructural[28]. Quizá por eso, como indica Florencio Sevilla, pueda ser interpretada desde una filiación al plano epistolar más que al de la autobiografía. Este mismo autor halla otra concesión al destinatario de la carta en el Tratado V, que, «por lo que afecta a la autobiografía y al caso, es idéntico al IV y al VI»

> lo así intercalado no se vincula tanto a la autobiografía como a la epístola, se incluye más de cara al destinatario que al yo protagonista. Diríamos que la configuración epistolar bifurca el punto de vista del narrador en dos nuevas perspectivas tenuemente diferenciables: una, la del narrador-rememorador de su pasado; otra, la del interlocutor-redactor de la carta[29].

Aunque tenue, relevante distinción de niveles narrativos de la que se deriva una posible revisión sobre el punto de vista en la picaresca, teorización que en su origen procede en casi toda su extensión del análisis de las aventuras del mozo de ciego ya que, del mismo modo, aunque correferenciales, puede discernirse desde el ámbito teórico un desdoblamiento de *Vuestra Merced* en receptor de la autobiografía y destinatario de la carta. En esta dirección, cobra aún más sentido que la respuesta del pregonero no responda a la petición efectuada por *Vuestra Merced* por lo que, como precisa Antonio Rey, en realidad

> hay dos casos, y no uno solo, ya que hay dos puntos de vista diferentes sobre él; y ambos actuando decisivamente en la novela […] De ahí la forma epistolar, para que estén presentes los dos puntos de vista, por más que uno sea mudo, el del interlocutor, el del destinatario, ya que, pese a su mudez, tiene un significado fundamental, y actúa y está presente y vivo, en virtud del procedimiento, como contraste del punto de vista de Lázaro, del narrador. No olvidemos que, como decía el Padre Sarmiento, «la retórica no está en el que habla, sino en el que escucha».

En pocas palabras, «el pícaro somete su autobiografía y su punto de vista a otro muy distinto, que debe juzgarlo, aceptarlo o rechazarlo, y constituye, en consecuencia, la clave interpretativa de la novela»[30]

---

[28] Lázaro, 1972: 118. Recordemos cómo se introduce: «Y porque vea Vuestra Merced a cuánto se estendía el ingenio deste astuto ciego, contaré un caso de muchos que con él me acaecieron, en el cual me parece dio bien a entender su gran astucia» (LT, I).

[29] Sevilla, 1998: 57.

[30] Rey, 2000: 19. Ya apuntaba como rasgo de estructura externa de la novela picaresca el «medio diálogo y dialéctica con el lector» en Rey, 1989. Véase también, del mismo, 2003: 37-70. Nótese que el *segundo caso* del *Lazarillo* es, en puridad, una «sobrejustificación», en la terminología de Prince, 2001: 151-162 [1973: 178-196]. Cuánto más el *Guzmán* mismo, en su conjunto, donde no media petición alguna para que se cuente el relato. Para el carácter apologético o justificador de la autobiografía, además de las conocidas palabras de Bajtin, véase, *v.gr.* F. E. Puertas Moya, 2004: 62 y ss., donde se relaciona con la noción de culpa y el examen de conciencia propios de la confesión.

No es baladí el análisis de las diferentes instancias receptoras que recoge el consabido *Vuestra merced*, al que se apela siempre de manera unitaria en tanto que narratario, puesto que permite vislumbrar en germen un procedimiento recogido después de una manera u otra en la evolución de la serie y elucidar la interpretación de un supuesto más complejo que el del *Lazarillo,* como es el de *Guzmán de Alfarache*, además de insertarnos en la corriente dominante, que reconoce el origen del género en la interacción de ambas obras o, mejor, en la incorporación a la segunda de rasgos contenidos por la primera.

La consideración del receptor es, como venimos observando, una preocupación de la crítica, que reacciona de esta manera ante una cierta hipertrofia del planteamiento tradicional sobre el punto de vista único cuyos más conspicuos representantes han sido Fernando Lázaro y Francisco Rico. Es necesario destacar a este respecto que toda «autobiografía necesita un *narratario,* entendiendo por tal aquel destinatario que justifica la propia existencia del discurso en sí, frente a otra figura menos exigente como es la de un mero lector implícito representado al que el narrador hace referencias incidentales». Pero en el ámbito que nos ocupa, a esta necesidad se une otra de motivación comunicativa extrínseca de la forma autobiográfica, que abre la cuestión de su virtualidad explicativa en el seno del género picaresco[31] ya que sin una marca situacional como la que aporta la comunicación epistolar en la novela del quinientos, queda en suspenso la pregunta que se impone respecto al narrador en primera persona, máxime teniendo en cuenta su condición: ¿por qué cuenta él eso? De ahí que Fernando Cabo señale que «lo característico de la serie picaresca no es tanto el que el pícaro asuma la narración de su propia vida como la situación en que esta narración se inscribe. Una situación de raíz dialogística, donde uno de los interlocutores, muchas veces implícito, se define por la superioridad social suficiente[32]

[31] Villanueva, 1991: 103. En otros lugares denomina al "lector implícito representado" "lector *explícito* representado". «No se nos oculta, sin embargo —añade— que en numerosos textos autobiográficos, los de un intimismo más exacerbado, se produce un desdoblamiento reflejo del narrador en narratario». Nótese que para Ángel Loureiro, la autobiografía es una forma de diálogo justamente por este motivo ya que «ocurre que el yo narrador se habla a sí mismo directamente y al lector en segunda instancia, o exactamente al revés, pero siempre sobre una estructura de triángulo dialogístico» (Loureiro, 1991-92: 77); v. también Villanueva, 1993: 17). Sobre este tema ya hemos aducido la opinión de Sobejano, aunque, como explica M. Barchino, las autobiografías del Siglo de Oro no destacan por su intimismo, precisamente (Cfr. Barchino Pérez, 1993)

[32] La superioridad social del destinatario en *Guzmán de Alfarache* nos parece una cuestión que precisa de debate. Hay quien, tratando de dilucidar la situación comunicativa, insinúa que «el narratario podría formar entre los forzados que acompañan a Guzmán en la galera» (Cavillac, 2001: 317-330, en concreto, 321), cuyas autoridades «son gente principal y de calidad, no tratan de menudencias ni saben quién somos» (*GA,* II, 3, 8). No me atrevo a afirmar tanto, pero las consecuencias resultan atractivas habida cuenta de que implica la novelización de lo dialogístico —de aceptar el carácter carcelario de la confesión—, tal y como sucede en el caso de *Alonso, mozo de muchos amos*. Que la autobiografía de Guzmán se aproxima a textos

como para inducir al otro a que cuente su vida». Y concluye: «Deberíamos distinguir, por tanto, en la primera persona picaresca no solo entre un yo-narrador y un yo-personaje; se precisa de una dimensión nueva en la que ambos adquieren todo su significado: el yo de la situación de la narración»[33], así como atender a sus respectivos correlatos receptores, añadiría yo. Las novelas picarescas, por ende, no *son* sino que *contienen* relatos autobiográficos, que se incrustan en un marco de raigambre dialógica.

El problema fundamental para concebir una explicación satisfactoria desde del punto de vista único en el *Guzmán*, a partir de la premisa crítica del zigzagueo compositivo subordinado al caso de la autobiografía del galeote, bien entendido que se somete toda la materia tanto narrativa como digresiva a su perspectiva, «medida de todas las cosas», se suscita en torno a su capacidad para sostener la unidad y coherencia de la novela.

> Incluso, si comparamos con detalle la fibra literaria del *Lazarillo* y la del *Guzmán*, concluiremos que la epístola jocosa del pregonero cornudo —tan liviana en digresiones— poco o nada tiene que ver con la sesuda miscelánea —tan machacona en moralizaciones— del galeote arrepentido. Son planteamientos tan diametralmente opuestos, que instauran «módulos narrativos» diferentes; al menos, aunque relacionables, paralelos: unos continuadores rodarán por el carril anecdótico (*Lazarillo, Buscón, Guadaña, Estebanillo,* etc.), en tanto que otros optarán por el digresivo (*Guzmán, Pícara, Marcos, Alonso,* etc.). Así, el libro de Alemán, por más que desencadenase el desarrollo del género, se refleja —hablando con precisión— tan solo en la mitad de sus integrantes.
>
> No podía ser de otra manera si no se olvida —y no es detalle nimio— que el propio Mateo Alemán renegó expresamente de la filiación picaresca de su obra, anteponiendo siempre su concepción didáctico-moral: «Esto propio le sucedió a

---

de esa índole lo ha demostrado Edmond Cros: «En ese plan [la difusión de tesis sobre la mendicidad] notemos la perfecta concordancia de la visión de Alemán con las teorías y los remedios propuestos en el *Amparo de los legítimos pobres y reducción de vagabundos* [Madrid, Luis Sánchez, 1598]. En este interesante tratado, escrito hacia los años de 1594, Pérez de Herrera, llamando la atención del rey sobre las consecuencias del vagabundeo, refiere las confesiones que le hicieron varios galeotes, según las cuales consta que empezaron por ser vagabundos disfrazados de pobres. Nos encontramos, pues, con una interpretación del estado de deshonor del galeote que concuerda perfectamente con los *a priori* de la demostración que dominan el relato autobiográfico» (Cros, 1971: 125; sobre la predicación penitenciaria, v. E. Cros, 1986: 80 y ss.). De ahí que Michel Cavillac estime que el narratario es «fronterizo entre vulgo y discreto lector» y añada que «aunque sin superioridad social o moral, se le trata con deferencia» (*op. cit.* 320). Pensamos que nada se puede concluir a este respecto, con apoyo unívoco del texto, como trataremos de demostrar en «Presencia y caracteres del narratario en *Guzmán de Alfarache*» (en preparación).

[33] Cabo, 1992: 63.

> este mi pobre libro, que, habiéndolo intitulado *Atalaya de la vida humana,* dieron en llamarle *Pícaro,* y no se conoce ya por otro nombre» (II-I-6)[34].

Parece, asimismo, que, para ser una autobiografía,

> suenan bastantes voces en el *Guzmán de Alfarache*. En ellas vemos agrandarse las diferencias entre la carta de Lázaro de Tormes y la «confesión general» del pícaro sevillano: el pregonero de vinos escribe a un receptor concreto, *Vuestra Merced;* Guzmán habla con interlocutores de muy variada condición. De hecho, la obra de Alemán puede definirse como un diálogo, tácito o no, entre un *yo* y un *tú* polivalentes. Aparte los destinatarios circunstanciales del autor en los preliminares (don Francisco de Rojas, don Juan de Mendoza, el «vulgo» y el «lector», «discreto» o a secas), la segunda persona se cuela como ingrediente fundamental en la entraña misma de la narración, condicionando su estructura y, al tiempo, acomodándose a ella o contribuyendo al arraigo del didactismo[35].

Incluso desde planteamientos que conciben la autobiografía como marco más amplio en la *Atalaya* o en la serie en general, se reconocen sus carencias y, con cierta frecuencia, la necesidad de atender al otro polo de la comunicación o a un nivel narrativo diferente[36]. Un caso destacado es el de Edmond Cros, cuyas aportaciones a la comprensión de la obra desde la retórica merecen mención aparte. El profesor francés, al desarrollar el «elemento estructural yo-tú» en el *Guzmán*, señala casi de modo imperceptible el análisis de dos entidades o puntos de vista en el presente: «también cabe discriminar a veces en el cuentista el que escribe y *el que se contempla a*

---

[34] La cita procede de Sevilla, 2003: 859-860. Las diferencias entre las dos obras son destacadas por un sector de la crítica que tiende a excluir el *Lazarillo* del género: «Al emplear el realismo narrativo para llevar a cabo su tarea, Alemán se basó en el único precedente disponible, el del *Lazarillo de Tormes*, pero ampliando su primitiva estructura novelística de una manera casi irreconocible» (Parker, 1971: 60). A diferencia de él, que sostiene que los «dos planos [narración y tratado didáctico] no se funden sino que se van desarrollando paralelamente, interpolándose el tratado en la trama de la ficción como una serie de digresiones discursivas», entendemos que en última instancia, en la figura del interlocutor del diálogo que constituye la situación de la narración se unifica la interpretación de la novela en su conjunto, sin perder de vista la incontingencia del filtro del lector implícito.

[35] Micó, 1987: 34. «Quizás diciendo —concluye Micó— «monólogo exterior» definamos bastante bien, y a un tiempo, la oralidad del *Guzmán*, el ajetreo del *yo* y el *tú*, las relaciones del personaje con su interlocutor o consigo mismo, y las implicaciones estructurales y estilísticas de sus palabras» (*Ibid.:* 37).

[36] El propio Francisco Rico ha escrito algunas líneas aquí o allá en que parece entrever la dificultad que entraña someter la obra al punto de vista único como, por ejemplo, cuando le parece que se trata de cautivar al lector a través de una reconstrucción del detalle de algún suceso en exceso minuciosa, lo que le hace concluir que esa «morosidad [es], si se quiere, como "de otra novela"» (Rico, 1983: 51-52. Las comillas son suyas).

*sí mismo cuando escribe*»[37]. Este desdoblamiento resulta necesariamente extradiegético, distanciado respecto del acto de escritura del narrador pero perteneciente al enunciado, casi diría en la situación de la narración, de acuerdo con lo sugerido hasta aquí, donde se constituye como un enriquecimiento de la perspectiva, quizá no tan palmariamente única.

También Gonzalo Sobejano, en varios trabajos importantes[38], explora el aparente monologismo de la obra de Alemán, cuya apertura a un receptor múltiple aboca a la superación del punto de vista único, refractado y transformado ahora por virtud del contacto con interlocutores diversos cuyas perspectivas asoman en el texto[39] y a la profundización en el diálogo como medio interpretativo, esencia misma de la significación más honda de la obra:

> y muchas veces ese destinatario no es solo un escuchante o leyente pasivo, sino un interlocutor que imaginariamente contesta, replica y objeta […] En el *Guzmán*, enmascarado de monólogo, abunda el *diálogo hacia*: el diálogo del relator-protagonista hacia ese corresponsal variable que apenas deja de asomar en cualquier página […] Definiríamos entonces el *Quijote* como diálogo puro, casi nunca monologal y el *Guzmán* como monólogo impuro, dialogal casi siempre[40].

Por este camino aduce, sin dar el paso a la situación de la narración, que la forma del *Guzmán* es el monólogo abierto, solidario y pluriforme, realizado en tres modalidades: el soliloquio, cuando Guzmán habla en sí como un yo indiviso; el autodiálogo, cuando se produce un desdoblamiento interior del narrador en narrador y narratario; y el monodiálogo, cuando se dirige a un tú diferente[41]. Sus aportaciones, aunque tienen su lugar en este estudio, distan en algunos lugares de la posición que sostenemos. Uno de ellos, pero no el único, que no distingue con claridad el plano de la enunciación empírica del de la enunciación narrativa[42].

Otro ejemplo significativo de esta tendencia de la crítica a atisbar el diseño seudodialogístico desde la valoración un tanto asistemática de la segunda persona

---

[37] Cros, 1971: 160. La cursiva es mía.

[38] Sobejano, 1959: 267-311; 1975: 467-485; 1977: 713-729. Pese a sus aportaciones y las de quienes le preceden, piensa y dice en este último que «todavía no se ha dicho cuanto cabe decir sobre el sistema interlocutivo del *Guzmán de Alfarache*» (*Ibid.:* 724). Treinta años después, el tema sigue abierto.

[39] Cfr. Sobejano, 1977: 723.

[40] Sobejano, 1977: 720.

[41] Sobejano, 1977: 725. Recuérdese que —aunque lo excede Sobejano— para E. Benveniste «el "monólogo" […] debe ser planteado, pese a la apariencia, como una variedad de diálogo, estructura fundamental. El "monólogo" es un diálogo interiorizado, formulado en "lenguaje interior", entre un yo locutor y un yo que escucha» (Benveniste, 1979: 88). No se olvide, por cierto, que Rico entiende el *Guzmán* como un «monólogo interior *avant la lettre*».

[42] Véase, v.gr., Sobejano, 1959: 268.

son las impresiones de Maurice Molho, que partiendo de su concepción de la novela picaresca como «confesión imaginada», observa sobre nuestra obra:

> En efecto, el relato cobra el aspecto de un diálogo ininterrumpido, cuyos interlocutores son Guzmán […] y un personaje anónimo y mudo a quien el pícaro sermonea y zahiere y cuyas preguntas, sarcasmos y objeciones se adivinan a través de la exposición del relato picaresco. Este personaje es el lector, omnipresente y multiforme, pues Guzmán, al modo de los predicadores, se mete con cada uno según su condición, de tal forma que el lector será alternativamente el escribano, el alguacil, el médico, el ministro, el comerciante o el mesonero: todos leen en el corazón de Guzmán al mismo tiempo que Guzmán lee en los suyos. En efecto, en el lector coexisten el pecador y el juez; el pícaro se confiesa al juez para ejemplo del pecador: a ti te toca juzgarme, pecador, dice él en sustancia, pero no olvides nunca que si me juzgas es a ti mismo a quien juzgas a través mío[43].

Las valiosas intuiciones de Molho, aunque matizables, orientan en la idea de que a partir de las calas de la doctrina tradicional en las figuras de la recepción, se dispara la perspectiva en multitud de direcciones, habida cuenta de las dificultades de subyugar lo digresivo al punto de vista único del narrador.

Por otra parte, Enrique Moreno Báez[44], que en *Lección y sentido del Guzmán de Alfarache* reconociera como vínculo de unión el confesado designio didáctico-moral del autor, que escribe «con celo de aprovechar», asegura, entre otros, en otro lugar, que «el primero que se dio cuenta de que la abundancia de digresiones cansaría al lector fue el mismo Alemán, quien se disculpa de su intemperancia en varios lugares o afirma que tras un esfuerzo se ha dominado para no cansarnos, dándonos la sensación de que su sentido del equilibrio y de la proporción luchaba por represar el dinámico impulso de adoctrinar sin tasa ni medida», por lo que a su juicio las digresiones deben entenderse como fruto de «exuberancia y pasión barrocas». En definitiva, como un exceso de materia suelta y pegadiza que desequilibra la obra, atenta contra el carácter novelesco de la misma y, por si fuera poco, contra su unidad. De ahí las múltiples objeciones al «error novelesco» que implican que menudean en la crítica[45]. Valgan para ilustrarlo las palabras de Gili Gaya. En el *Guzmán*

---

[43] Molho, 1972: 9 y 68-69. Poco después considera la obra un «monólogo dialogado», con más limitaciones que Sobejano, y desarrolla la idea de la dialéctica de contrarios como principio constructor del libro, en relación con la dualidad irreductible del narrador-protagonista.

[44] Moreno Báez y Blanco Aguinaga, 1983: 482. No obstante, esta veta no surge *ex nihilo*; ya hay «embriones de digresión» en el *Lazarillo* (Sobejano, 1959: 277).

[45] Sobre este asunto, concordamos con Parker en que «resulta graciosamente irónico el que la posteridad haya reprochado a Alemán el introducir material religioso en su historia picaresca, cuando en su propia época fue atacado por introducir material picaresco en su tratado religioso» (Parker, 1971: 94).

> la complacencia en lo picaresco es tan marcada, hay tan visible regodeo en la pintura satírica de la sociedad, que tenemos que estimar como evidente que lo novelesco es la columna vertebral de la obra, y que los sermones son añadidos, pegadizos y no siempre oportunos, lo cual no impide el afán moralizador y el hondo sentimiento religioso con que fueron escritos[46].

Pero en verdad resulta que la pretensión era fundir lo uno con lo otro, lo picaresco con lo ascético, lo novelesco con lo digresivo en la «poética historia»[47]. Esta es una tarea de adaptación que «casi más parece metamorfosis irreconocible que retoque de circunstancia: de la sesuda requisitoria moralizadora dirigida por el galeote arrepentido a sus lectores, al guiño sarcástico compartido por el aguador cornudo con sus bufones, media un abismo que no se puede evitar graciosamente […] Por tanto, Mateo Alemán comienza por reformular la poética picaresca»[48].

Desde esta consideración, Fernando Cabo propone «un modelo autobiográfico que, superando la casi tradicional distinción entre narrador y personaje, propugne la necesidad de considerar, además de los señalados, un agente inserto en un tercer nivel de los relatos primopersonales picarescos: el de la situación de la narración»[49].

---

[46] Gili Gaya, 1953: VI.

[47] El asunto ha llenado muchas páginas. Se suele vincular las categorías aristotélicas (verdad, verosimilitud, lo particular, lo general) a la distribución del material en «consejos» y «consejas», con más o menos fortuna, en distintas combinaciones. Un índice de la relevancia de este asunto en la obra que nos ocupa puede inferirse del hecho de que varios de los trabajos del seminario que conmemora el IV centenario de su publicación tratan de una manera o de otra sobre él. Véase a este respecto la seductora postura de Carrol B. Johnson, 2002. En especial, 109-112, donde rebate la adscripción «racional» y «orgánica» de Cervantes y Alemán, respectivamente, al aristotelismo, así concebidas por Juan Carlos Rodríguez desde la consideración del fenómeno como prehistoria de la «textualización» cervantina (Rodríguez, 1994: 228 y 231-232), en disonancia con la crítica mayoritaria que, a modo de ejemplo, puede leerse en Cros, 2002: 170; Brancaforte, 2002; López Grijera, 2002, etc.; valgan estas palabras de José María Micó como muestra: «Partiendo, pues, del molde estructural del *Lazarillo,* pero sin supeditarse del todo a él ni a ningún otro de los modelos vigentes y posibles, el escritor sevillano apostó por la integración de elementos heterogéneos, los ató al sólido varal de la narración autobiográfica y les dio cobijo bajo una reveladora frase que es, en sí misma, la solución "baciyélmica" a los problemas teóricos y terminológicos de la incipiente novela: una "poética historia". A pesar de las muchas semejanzas con el *Lazarillo,* el *Guzmán* desborda los límites del género picaresco (cuya destrucción se diría anunciada por el constante vaivén entre *consejas* y *consejos*) y acaba determinando también la evolución del moralismo barroco. En el gozne de dos siglos, Mateo Alemán no es menos imprescindible que Cervantes para entender el cambio de gusto que experimenta el público de las narraciones extensas, cada vez más desdeñoso con las ficciones irreales y más ávido de aventuras verosímiles» (Micó, 2002: 242). Los trabajos aludidos pertenecen a las actas del seminario mencionado: Piñero Martínez (2002).

[48] Sevilla Arroyo, 2003: 34.

[49] Cabo, 1992: 46. A la postre, concibe la autobiografía picaresca como macroacto ilocucionario, al hallarse enclavada en un marco comunicativo (*Ibid.:* p. 172).

Está justificado, como hemos puesto de manifiesto, comprender la autobiografía como factor *sine qua non* de la serie picaresca, pero se ha tendido a dotarla de un sentido muy concreto, que desdeña buena parte de las obras implicadas. Se ha querido ver en ella, según venimos mostrando, una cuestión de verosimilitud, de coherencia en la formación del narrador a partir del personaje y de novelización del punto de vista como tema de la obra[50]. Lo curioso es que, como piensa Cabo, «Si ello fuera así, al cerrar el *Lazarillo*, deberíamos tener una idea precisa acerca de la identidad, pretensiones y relación con el narrador del tan traído y llevado *Vuestra merced:* al fin y al cabo, parece haber acuerdo amplio de que él es el causante de que Lázaro tome la pluma […] Pero no cabe duda: estamos, como lectores, muy lejos de tal conocimiento». De hecho, resulta inquietante «el silenciado paso del pregonero a escritor»[51] que aparta de la luz la circunstancia misma de la narración, su porqué. Otro tanto puede decirse del *Guzmán.* Aquello que se eleva a la categoría de tema principal de ambas obras es precisamente lo que callan.

Se hace preciso en este momento recordar la opinión de Fernando Lázaro sobre la capacidad de los diálogos del quinientos, en especial los de raigambre lucianesca, para albergar en su seno narraciones autobiográficas[52]. Especialistas en este

[50] Rico, 1984: 227. Puede oponerse a la opinión de Rico que aunque Alemán se preocupa por hacer del actor un autor, no justifica en la «Declaración para el entendimiento de este libro» la *auctoritas*, la ejemplaridad moral que explicaría el continuo sermoneo, según advierte C. B. Johnson, 1978: 12-13. Hilary Smith, por su parte, sugiere que quizá no tuviera decidida la conversión ya que no alude a ella desde el principio: «The Declaración is chiefly concerned with decorum: with the setting of a stylistic tone for the book, rather than with the communication of a moral standpoint» (Smith, 1978: 388), asunto que ya había desvelado Gonzalo Sobejano sobre la base de una intención didáctica, exenta de ascetismo (Sobejano, 1959: 287-288). Benito Brancaforte resalta, asimismo, la ausencia de anuncios sobre ella en su epígrafe acerca de la «técnica de la anticipación» (en Brancaforte, 1980: Cap. V). Para explicar entonces la sobreabundancia de digresiones desde el mismo instante en que comienza el relato es necesario acudir al complejo sistema de la recepción inmanente en la obra, como punto de vista.

[51] Claudio Guillén, 1988: 77, *apud* Cabo, 1992: 58-59. En el *Lazarillo,* el caso ocurrió varios años antes (cfr. Lázaro Carreter, 1972: 167-168); no es discutible la promesa de una tercera parte en el *Guzmán*, aunque Gonzalo Sobejano escribiese que ya no resulta posible, dado que «Mateo Alemán, al acoger a su héroe en el seno de la justicia y el bien, le había matado en su doble sentido de pícaro (novela) y criticón (sátira)» (Sobejano, 1959: 299), en particular porque la narración prosigue después de la conversión. Comenta Edmond Cros respecto al "alcance" que «ese mismo converso [Guzmán] no escribe sus memorias a raíz de los hechos, sino mucho más tarde; por lo mismo, todo el pasado autobiográfico que no está evocado directamente, esa zona de misterio que en la vida de Guzmán se extiende desde los años de 1583-84 hasta hacia el 97, se incorpora indirectamente en la creación en la medida en que así se nos aparece la autobiografía como madurada largo tiempo en la meditación, el arrepentimiento y soledad, otros tantos elementos que se expresan y revelan en el tono doctrinal de las digresiones» (Cros, 1971: 152). El tratamiento del «alcance» es uno de los índices de la existencia de la situación de la narración.

[52] Lázaro, 1972: 28-32.

terreno, como Ana Vian, coinciden con él: «el diálogo se abre a técnicas narrativas, como el ejemplo, la fábula, la anécdota, la *novella*, el cuento o la autobiografía, que se relatan en pasado y que están, claro es, en conflicto con el presente del diálogo». La diferencia respecto de otros géneros es que en tanto que la obra es diálogo, «todos estos excursos en relación con el hilo central no entorpecerán la argumentación dialógica, sino que estarán a su servicio»[53], de tal modo que, al otro lado de la ladera, en los aledaños de lo novelesco, conforme a las matizaciones que introduce Jesús Gómez, «queda claro, por tanto, que se usa el diálogo no como género sino como un elemento más de la estructura»[54]. La epístola del *Lazarillo de Tormes* o la confesión del *Guzmán de Alfarache* parecen desde esa perspectiva técnicas vinculables al diálogo renacentista, quizá aprendidas en su seno a juzgar por los caracteres comunes que presentan. Lo autobiográfico se inserta de esta suerte en un contexto comunicativo que lo determina y en el que adquiere todo su sentido. Por ello pensamos que se puede aplicar con toda legitimidad lo expuesto hasta ahora acerca de la forma epistolar del *Lazarillo* a la confesión depuesta ante un tú indeterminado, pero no necesariamente identificable con el receptor de la autobiografía, que constituye nuestra novela barroca.

Una postura similar a la de Fernando Cabo viene sosteniendo, no tanto desde la teoría del género, sino más apegado a la historia de la literatura[55], Florencio Sevilla, primero con respecto a obras concretas[56] y, posteriormente, haciendo extensivas sus apreciaciones al conjunto de las obras picarescas, dentro de una revisión de su poética de la que, a su entender, forma parte de manera protagonista el diseño dialo-

[53] Vian Herrero, 1988: 173-188; en concreto, 173 y 186. Jesús Gómez estudia la evolución del marco dialógico desde el didáctico al decameroniano, donde la razón que motiva la introducción de lo narrativo es el entretenimiento de los interlocutores, alcanzándose una cierta independencia del marco mismo, por lo que se hacen menos frecuentes los relatos autobiográficos en el género que le compete, se diría que por existir otros cauces para su concreción. En todo caso, permanece siempre explícita la situación comunicativa (cfr. Gómez, 2001: 247-269). Por si fuera poco, para ambos autores «la vinculación entre el género dialogado, el relato de transformaciones y la picaresca está históricamente atestiguada» (Gómez, 2000: 136) y «podríamos añadir también que el diálogo está próximo gramaticalmente hablando a la autobiografía que, al fin y al cabo, es una manifestación que se hace en primera persona a una segunda persona gramatical que, si bien está ausente del texto, no lo está en la conciencia del narrador autobiográfico. En el diálogo, aparecen explícitas la primera y la segunda personas gramaticales. Con relativa frecuencia, hemos visto que se introduce autobiografía y relato autobiográfico en un marco dialogado» (*Ibid.*: 137), lo cual resulta de profundo interés para sostener nuestra posición.

[54] Gómez, 2000: 129.

[55] La diferente perspectiva trae consecuencias, como la admisión en la serie o no del *Diálogo intitulado del capón,* de Narváez de Velilla.

[56] Sevilla Arroyo, 1980; 1984: 257-280; 1992: 15-19; 1997: 69-87.

gístico, «que en verdad se alza como panacea explicativa del género en su conjunto»[57] y que ha cristalizado en su edición de la serie en *La novela picaresca española.*

Quizá resulten esclarecedoras para la cuestión que procuramos demostrar sus afirmaciones sobre *El donado hablador,* ficción picaresca vinculada a una estructura dialogística explícita, de modo que podamos verter las enseñanzas extraídas sobre la novela de Alemán, donde el ocultamiento de la situación de la narración hace más complejo evidenciar la estructura narrativa en estratos[58]. En efecto, en esta novela-sermón[59] de Jerónimo Alcalá Yañez, al igual que en el *Guzmán,*

> coexisten dos planos informativos tan nítidamente diferenciables como perfectamente engarzados. Uno es de naturaleza discursiva o conversacional, otro de cariz narrativo o autobiográfico. El primero está protagonizado por dos personajes (Alonso y el vicario/cura) y nos viene presentado por el autor real (Jerónimo de Alcalá). El segundo está protagonizado por uno solo (Alonso) y nos viene referido por él mismo. Por otro lado, el primero sirve como marco del segundo,

que engloba toda la materia narrativa y digresiva que la obra contiene. «Más a las claras: estamos ante una narración autobiográfica imbuida en un diálogo». La imbricación es perfecta y compleja, sobre todo cuando descubrimos que el diálogo encaja como último capítulo de la autobiografía[60]. La función del interlocutor en *Alonso, mozo de muchos amos* comprende la de destinatario de la autobiografía con su mera presencia (I, 1 y II, 1), lo que la configura como una respuesta o contestación a la demanda del vicario / cura, sin que se precisen ulteriores justificaciones. Más importante es aún su papel, pese al carácter antinarrativo de la segunda voz, como soporte estructural imprescindible. Es un recurso amplificador o digresivo para insertar todo tipo de material: divide el relato y de su voluntad depende que continúe o se interrumpa; espolea a Alonso a que hable; su voz justifica la presencia de elementos de dudosa naturaleza novelesca, que forman parte de la conversación, pero no de la au-

---

[57] Sevilla Arroyo, 2001: XIVb.

[58] «Con mucho menos talento narrativo que Alemán, [Jerónimo Alcalá Yáñez] necesitó personificar el interlocutor que siempre había permanecido latente en sus antecesores para que sus intervenciones, mucho más frecuentes ahora, justificasen desde el hecho básico de que un desharrapado refiera su pasado hasta el último detalle que se integra en su relación. Con ello, en cabal contrapartida, lograba que *Alonso, mozo de muchos amos* quedase configurado como galería de cuentecillos, como novela sermón». Este refuerzo constructivo «venía a completar la labor de Mateo Alemán, quien había amplificado tan solo el plano del contenido en tanto que mantenía casi intacta (y por eso precisamente bastante sobrecargada) la osamenta estructural del anónimo de mediados del XVI» (Sevilla Arroyo, 1984: 273-274.)

[59] El propio autor la concibe así al identificar la labor del escritor con la del predicador (*cfr.* II, pról.), lo cual no es en absoluto ajeno al *Guzmán.*

[60] El papel del médico segoviano se limita entonces a usurpar a Alonso la autoría del último episodio de su vida, contenido en la novela; episodio que se desglosa en una serie de reuniones las cuales envuelven el desarrollo discursivo de esa misma peripecia vital.

tobiografía (cuentecillos, excursos de toda índole), orientados a ofrecer una miscelánea que rompería la estructura de la novela de no ser por el interlocutor[61], cuyas intervenciones son paranovelescas y conducen las digresiones del plano novelesco al conversacional, dotándolas de coherencia y justificación. También hay ilocuciones portadoras por sí mismas de material no novelesco en las que se moraliza, se introduce alguna cita bíblica y demás, por boca del vicario o del cura; finalmente, su continuidad en el coloquio permite que el planteamiento se transforme en una nueva novela aunque no se aprovecha para perspectivizar el tema analizado puesto que el vicario y el cura asienten sin más a las opiniones de Alonso[62].

El relieve que muestra a nuestro juicio el diálogo como componente picaresco parece refrendado también por la orientación interpretativa de Cervantes, cuyo *Coloquio de los perros*[63] acaso influyera, a partir de una mala lectura, en Alcalá[64] y constituye, en todo caso, una respuesta a Alemán. Se trata, según advertimos, de un marco (anterior incluso a la autobiografía) al menos tan importante en el decurso de la novela como el elemento netamente bribiático[65]. Es preciso, pues, reconsiderar ese punto de vista único en atención a la situación de la narración picaresca, que —resume Florencio Sevilla— «desborda con mucho los cauces autobiográficos, tal y como se suelen trazar habitualmente, para inundar terrenos más propios del género dialogístico […] desembocando así en situaciones narrativas híbridas» donde diálogo y autobiografía resultan una unión inextricable y discurren no paralelas, sino simultáneas:

> En efecto, no se trata tan solo de que un pordiosero le dé cuenta a alguien de su propia circunstancia, rememorando su pasado protagonizado desde su presente de narrador. Desde luego que eso ocurre, y aun resulta esencial, pero, además, previamente a tal convención, quien habla ha de asumir el papel de «conversador» o «dialogando», otorgando un margen de participación más o menos explícito y frecuente a su interlocutor: destinatario de una epístola (*Lazarillo*), receptor de una prédica (*Guzmán*), oyente de un relato (*Marcos*), interlocutor de un diálogo (*Alonso*), etc., etc.
>
> Quiere decir ello que la novela picaresca está diseñada desde una matriz de raigambre dialogística que, con independencia de su plasmación externa y al margen de su variabilidad, preside y es anterior normalmente a la voz autobiográfica; inversamente, la primera persona queda relegada a simple punto de vista más de los ejercidos por el «conversador». Y de ahí se sigue, en buena lógica, que el punto

[61] «Alonso: Pero paréceme que salgo de la materia; quédese para otro día; Vicario: No, hermano; dígalo» (I, 9).

[62] Cfr. Sevilla Arroyo, 1984: 257-280. He prescindido de atender a las interesantes concomitancias que observa con el *Coloquio de los Perros*.

[63] Asumo por completo las ideas de Antonio Rey sobre esta obra, de quien puede verse, entre otros trabajos, Rey, 2003: 375-406 y 2002: 177-218.

[64] Vid. Sevilla Arroyo, 2001: XLb..

[65] Sevilla Arroyo, 1984: 260.

de vista en cuestión no puede reducirse a la dualidad que desgaja al «protagonista» pasado del «narrador» presente; falta por añadir al «conversador». Conversador que, obviamente, coincide en el tiempo con el narrador, y aun solapa buena parte de sus funciones con él, pero sin perder nunca su punto de vista añadido en exclusiva: mientras que cuando narrador no puede zafarse nunca del entorno autobiográfico, como interlocutor disfruta de total autonomía y puede añadir componentes ajenos a la rememoración. Lo planteamos hace ya años: «el narrador en primera persona es instalado en el marco de un coloquio, por lo que se ve forzado a intervenir en primera instancia como 'conversador' antes que como 'contador' o 'protagonista' de su propia historia»; y no es tan complicado: se recuerda la propia vida pasada en el curso de una «conversación» presente, lo que convierte a «lo recordado» solo en parte de «lo hablado»[66].

En el caso de *Guzmán* —añade Sevilla en otro lugar[67]—, «diríamos que atendemos a una *primera persona* manejada como *punto de vista multitudinario* capaz de descomponerse en innumerables perspectivas»:

1. *Yo* narrador:
    1.a. *Yo* galeote arrepentido.
    1.b. *Yo* rememorador del pasado.
    1.c. *Yo* comentador digresivo de los hechos.
    1.d. *Yo* conversador con el lector.
2. *Yo* protagonista:
    2.a. *Yo* picaresco.
    2.b. *Yo* consciente de mis caídas.

Es obvio: el presente engloba, además de una circunstancia vital específica, una triple perspectiva (recuerdo, moralización y prédica), a la vez que el pasado combina las picardías con los remordimientos.

Así, mediante este cruce de voces, lo narrativo picaresco queda abrazado a lo digresivo y ascético «sin que seamos capaces de discernir qué va primero ni dónde limita cada uno de los componentes» soslayando el peligro antinarrativo del torrente misceláneo de carácter doctrinal y la eventual incoherencia de su talante, contradictorio de lo picaresco. Esta imbricación de lo dialogístico con el esquema autobiográfico constituye sin duda un refuerzo compositivo de la osamenta estructural importada del *Lazarillo*, que junto a otros factores —la inserción de la materia en concatenación retórica de narración, sentencia, ejemplo, la circularidad del viaje, etc.— garantiza la unidad y coherencia de la obra. Otros autores no supieron adecuar esas segundas voces con la habilidad de Mateo Alemán.

ERNESTO LUCERO SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

66 Sevilla, 2001: XV a-b.
67 Sevilla, 2003: 868-869.

## Bibliografía

Arias, Joan. (1977). *Guzmán de Alfarache. The Unrepentant Narrator*. Londres. Tamesis.

Barchino Pérez, Matías. (1993). «La autobiografía como problema literario en los siglos XVI y XVII». En J. Romera *et al.* (eds.). (1993). *Escritura autobiográfica.* Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral. Madrid. Visor Libros. 99-106.

Benveniste, Èmile. (1979). *Problemas de lingüística general* (2 vols.). (8ªed. en español). Madrid. Siglo XXI editores.

Brancaforte, Benito. (1980). *Guzmán de Alfarache: ¿Conversión o proceso de degradación?* Madison. The Hispanic Seminary of Medieval Studies.

____ (1996). «Estudio preliminar» a su ed. de Mateo Alemán. *Guzmán de Alfarache*. Madrid. Akal.

____ (2002). «Mateo Alemán y Miguel de Cervantes frente a los apócrifos». En Pedro M. Piñero Martínez (coord.). (2002). *Atalayas del Guzmán de Alfarache: seminario internacional sobre Mateo Alemán. IV Centenario de la publicación de Guzmán de Alfarache: 1599-1999*. Sevilla. Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla. 219-240

Blanco Aguinaga, Carlos. (1957). «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo». *Nueva Revista de Filología Hispánica.* 11. 313-342

Cabo Aseguinolaza, Fernando. (1992). *El concepto de género y la literatura picaresca.* Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela.

Castro, Américo. (1960). *Hacia Cervantes* (2ª ed.). Madrid. Taurus.

Cavillac, Michel. (2001). «El diálogo del narrador con el narratario en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán». *Criticón.* 81-82. 317-330.

Cros, Edmond. (1971). *Mateo Alemán: Introducción a su vida y a su obra.* Salamanca. Anaya.

____ (1986). *Literatura, ideología y sociedad.* Madrid. Gredos.

____ (2002). «Guzmán de Alfarache y los orígenes de la novela moderna». En Pedro M. Piñero Martínez (coord.) (2002). *Atalayas del Guzmán de Alfarache: seminario internacional sobre Mateo Alemán. IV Centenario de la publicación de Guzmán de Alfarache: 1599-1999*. Sevilla. Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla. 167-176.

Gili Gaya, Samuel. (1953). «Apogeo y desintegración de la novela picaresca». En G. Díaz-Plaja. (1953). *Historia General de las Literaturas Hispánicas.* III. Barcelona. Vergara

Gómez, Jesús. (2000). *El diálogo renacentista.* Madrid. Laberinto.

____ (2001). «El marco interlocutivo de los relatos incluidos en el diálogo». *Criticón.*. 81-82. 247-269.

Guillén. Claudio. (1957). «La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*». *Hispanic Review*. XXV. 264-279.

Ife, Barry W. (1985). *Reading and fiction in Golden-Age Spain. A platonist critique and some picaresque replies*. Cambridge. Cambridge University Press.

Johnson, Carroll B. (1972).«Dios y buenas gentes en el *Guzmán de Alfarache*». *Romanische Forschungen.* 84. 553-563.

____ (1978). *Inside Guzmán de Alfarache.* Berkeley-Los Ángeles. University of California Press.

____ (2002). «Ficciones y metaficciones. estilo Mateo Alemán». en Pedro M. Piñero Martínez (coord.) (2002). *Atalayas del Guzmán de Alfarache: seminario internacional sobre Mateo Alemán. IV Centenario de la publicación de Guzmán de Alfarache: 1599-1999*. Sevilla. Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla. 99-112.

Lázaro Carreter, Fernando. (1972). *Lazarillo de Tormes en la picaresca.* Barcelona. Ariel.

Lejeune, Philippe. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios.* Madrid. Megazul-Endymion.

Levisi, Margarita. (1988). «Golden Age Autobiography: The soldiers», en N. Spadaccini y J. TALENS (eds.), *Autobiography in Early Modern Spain,* Minneapolis, The Prisma Institute, 1988, pp. 97-118.

López Grijera, María Luisa. (2002). «La invención del Guzmán de Alfarache (1599) entre Poética y Retórica». en Pedro M. Piñero Martínez (coord.) (2002). *Atalayas del Guzmán de Alfarache: seminario internacional sobre Mateo Alemán. IV Centenario de la publicación de Guzmán de Alfarache: 1599-1999*. Sevilla. Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla. 255-270.

Loureiro, Ángel. (1991-92). «Autobiografía del otro (Rousseau. Torres Villarroel. Juan Goytisolo)». *Siglo XX/20th Century.* 1-2. 71-94.

Lucero Sánchez, Ernesto. (En prensa). «Posibilidades y límites a la interpretación de *Guzmán de Alfarache* desde las figuras de la recepción». Actas del IV Congreso de ALEPH. *«Lectores. editores y audiencia: La recepción en la literatura hispánica».* Barcelona.

Martínez Bonati, Félix. (2001). «El acto de escribir ficciones». En E. Sullá (ed.) (2001). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona. Crítica. 2001 (2ª ed). 213-220.

May, Georges. (1982). *La autobiografía.* México. F.C.E.

Micó, José María. (1987). «Introducción» a su ed. de *Guzmán de Alfarache.* Madrid. Cátedra.

____ (2002). «La conciencia textual de Mateo Alemán». en Pedro M. Piñero Martínez (coord.) (2002). *Atalayas del Guzmán de Alfarache: seminario internacional sobre Mateo Alemán. IV Centenario de la publicación de Guzmán de Alfarache: 1599-1999*. Sevilla. Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla. 241-254.

Molho, Morris. (1972). *Introducción al pensamiento picaresco.* Salamanca. Anaya.

Moreno Báez, Enrique**.** (1948). *Lección y sentido del* Guzmán de Alfarache. *Revista de Filología Española.* Anejo XL. Madrid. CSIC.

Moreno Báez, Enrique y Blanco Aguinaga, Carlos. (1983). «*Guzmán de Alfarache*: la narración como ejemplo». *Historia y crítica de la Literatura Española*. Vol. 3. (Siglos de Oro. Barroco). 480-485.

Parker, Alexander (1971). *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*. trad. por Rodolfo Arévalo. Madrid. Gredos.

Pozuelo Yvancos, José María. (1993). *Poética de la ficción*. Madrid. Síntesis.

Prince, Gerald. (2001). «El narratario». En E. Sullá (ed.). (2001). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona. Crítica. [tomado de G. Prince. (1973) «Introduction à l'étude du narrataire». *Poétique*. 14. 178-196. trad. de D. Roas]. 151-162.

Puertas Moya, Francisco Ernesto. (2004). *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. Logroño. Universidad de La Rioja.

Rey Hazas, Antonio. (1989). «Introducción» a su ed. de la obra en Madrid. Castalia.

____ (2000). «Introducción» a su ed. de *Lazarillo de Tormes*. Madrid. Alianza.

____ (2002). «El Guzmán de Alfarache y las innovaciones de Cervantes». En Pedro M. Piñero Martínez (coord.) (2002). *Atalayas del Guzmán de Alfarache: seminario internacional sobre Mateo Alemán. IV Centenario de la publicación de Guzmán de Alfarache: 1599-1999*. Sevilla. Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla. 177-218.

____ (2003). *Deslindes de la Novela Picaresca*. Málaga. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

Rico, Francisco. (1970). *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona. Seix Barral.

____ (1983). «Introducción» a su ed. de Mateo Alemán. *Guzmán de Alfarache*. Barcelona. Planeta.

____ (1984). «Puntos de vista. Postdata a unos ensayos sobre la novela picaresca». *Edad de Oro*. 3. 227-240.

____ (1988). «Lázaro de Tormes y el lugar de la novela». *Problemas del «Lazarillo»*. Madrid. Cátedra.153-180.

____ (1997). «Introducción» a su ed. del *Lazarillo de Tormes*. Madrid. Cátedra.

Rodríguez, Juan Carlos. (1994). *La literatura del pobre*. Granada. Comares.

Scarano, L. (2000). «El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura». En F. Sevilla y C. Alvar (coords.) (2000). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. III: *Hispanoamericana. Lingüística. Teoría Literaria.*. Madrid. Castalia. 692-697.

Sevilla Arroyo, Florencio (1984). «Sobre el desarrollo dialogístico de *Alonso. Mozo de Muchos Amos*». *Edad de Oro*. 3. 257-280.

____ (1988). «*Alonso, Mozo de Muchos Amos: El Donado Hablador* como diseño picaresco». *Ínsula*. 503.

____ (1992). «Los *diálogos* narrativos: entre novela y coloquio». *Ínsula*. 542. 15-19.

____ (1997). «Diálogo y novela en el *Viaje de Turquía*». *Revista de Filología Española*. LXXVII. 69-87.

____ (1998). «Introducción» a su ed. de *La vida de Lazarillo de Tormes*. Madrid. Ediciones Libertarias S.A.

____ (2001). «Presentación» a su ed. de *La novela picaresca española*. Madrid. Castalia.

____ (2003). «Introducción» y «Actividades en torno a *Guzmán de Alfarache*». En su ed. de Mateo Alemán. *Guzmán de Alfarache*. Barcelona, Área y Random House Mondadori.

Smith, Hilary S. D. (1978). «The Pícaro Turns Preacher: Guzmán de Alfarache's Missed Vocation». *Forum for Modern Language Studies*. 14. 387-397.

Spadaccini, Nicholas y Talens, Jenaro. (1988). «The construction of the Self. Notes on Autobiography in early Modern Spain». En N. Spadaccini y J. Talens (eds.) (1988). *Autobiography in Early Modern Spain*. Minneapolis. The Prisma Institute. 9-40.

Sobejano, Gonzalo. (1959). «De la intención y valor del *Guzmán de Alfarache*». *Romanische Forschungen*. LXXI. 267-311.

____ (1975). «Un perfil de la picaresca: El pícaro hablador». *Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa*. III. Madrid. Gredos. 467-485.

____ (1977). «De Alemán a Cervantes: monólogo y diálogo». *Homenaje al profesor Muñoz Cortés*. II. Murcia. 713-729.

Vian Herrero, Ana (1988) «La ficción conversacional en el diálogo renacentista». *Edad de Oro*. VII 173-188

Villanueva, Darío. (1991). *El polen de ideas*. Barcelona. Promociones y Publicaciones Universitarias.

____ (1993). «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía». en J. Romera *et al.* (eds.). *Escritura autobiográfica*. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral. (Madrid. UNED. 1-3 de julio de 1992). Madrid. Visor Libros. 15-32.

Zahareas, Anthony N. (1979). «El género picaresco y las autobiografías de criminales». en Manuel Criado de Val (dir.) (1979). *La picaresca. Orígenes. textos y estructuras*. Actas del I Congreso Internacional sobre Picaresca organizado por el Patronato «Arcipreste de Hita». Madrid. Fundación Universitaria Española. 79-111.

Luis Iglesias Feijoo
Cervantes, el *Quijote* y la ecdótica: a propósito de un libro de Francisco Rico
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 2007, LXXXIII, 89-109

# CERVANTES, EL *QUIJOTE* Y LA ECDÓTICA: A PROPÓSITO DE UN LIBRO DE FRANCISCO RICO (artículo-reseña)

Es bien sabido que, ante todo, un artículo o una reseña que deba dar cuenta de una novedad bibliográfica han de ser objetivos. Para cumplir con el precepto, hay que comenzar sin rodeos: el reciente libro[1] de Francisco Rico es un monumento. Y lo es porque, pese a centrarse en el estudio de la máxima creación cervantina, no resulta obra de un cervantista y por ello trasciende los límites de aquellos interesados por la narración del «manco sano» y se extiende a cuestiones generales de absoluta pertinencia para los demás escritores de todo nuestro Siglo de Oro, y aun de los que escribieron después.

El propio autor abre las primeras líneas de su prólogo con tal confesión: el punto de partida fue el *Quijote*, el de llegada mira a la edición de los textos áureos, con «un carril para los cervantistas (yo no lo soy) que quieran acompañarme a lo largo del camino» (9). Con el máximo respeto y gratitud por todos cuantos se han ocupado en estudiar la persona de Cervantes y sus obras -a veces, ciertamente, más aquélla que éstas, pese a las apariencias-, la verdad es que a lo largo de los dos últimos siglos ha germinado la figura un tanto pintoresca del «cervantista», que solía ser un aficionado a las letras que, hurtando tiempo a su profesión de abogado o médico o como simple ciudadano particular, se engolfaba en las páginas de su ídolo hasta llegar a veces a sabérselo de memoria. Con una completa ignorancia de los funda-

[1] Francisco Rico, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, y Barcelona, Destino, 2005 [pero 2006], 568 págs.

*Entregado: 26-09-2007. Aceptado: 26-10-2007*

mentos de la filología y la historia literaria, se dedicaba a buscar sentidos esotéricos, o a la vana pretensión de demostrar que su héroe era perito en los más diversos saberes, que habría cifrado con clave hermética en su *opus maior*, o a sugerir que en ella Cervantes había escrito en «andaluz», y no en castellano.

Algunas de estas derivas fueron denunciadas hace ya más de cien años por Menéndez Pelayo[2], pero el chaparrón de aventureros no ha cesado hasta nuestros mismos días, en que continúa la floración de descubrimientos sorprendentes en el *Quijote*: enigmas judíos, ubicados o no en Sanabria, crípticos ataques contra el orden establecido (los molinos, los carneros «de vellón»), huellas de una reprimida homosexualidad... Como no hay refrán más certero que el de que «un loco hace ciento», el desequilibrado protagonista de nuestra narración atrae como un imán las lecturas más disparatadas, faltas de todo contraste con lo que el texto dice literalmente. Ya en 1967 señalaba el maestro Riquer que sobre él se han volcado «desde las mentes más preclaras de la crítica literaria hasta los chiflados y dementes más insospechados»[3].

Todo ello no es sino el fruto del desconocimiento y la osadía -Riquer hablaba en el mismo lugar del «entusiasmo atolondrado y gratuito»-. Cuando ello se unió con la incompetencia lingüística, produjo un capítulo de nuestra historia literaria que parece remedar el de los ciceronianos en el siglo XVI, de manera que nada que no estuviera en Cervantes podía tener curso legal en la prosa castellana. Convertido en modelo, o más bien en fetiche, se llegó a proponerlo como lectura a los niños de las escuelas, lo que Américo Castro ya denunciaba en 1922, porque «es incitar a los alumnos a imitar el estilo cervantino, con sus *tengo para mí* y *no sino*, etc.»[4], que es lo que, en efecto, vemos emplear a alguno de los más conspicuos representantes de esta tendencia, como si escribir buena prosa castellana actual consistiera en sembrar las páginas de expresiones como «popen y calóñenme».

Esa imagen del «cervantista» no atañe a quienes lo han estudiado con competencia y rigor, sino a los maníacos obsesionados con él, figura no tan lejana, pues ha podido ser evocada hace poco por García Márquez en sus memorias: «Era un cervantino de pacotilla que suponía significados imaginarios»[5]. No es extraño que

[2] Menéndez Pelayo, 1884: II, 402-404. Ya en 1881, al iniciar *Calderón y su teatro*, se alarmaba ante la tendencia a hacer del dramaturgo un ídolo, «como ha pasado ya con Cervantes, hasta el punto de que veamos nacer una secta de calderonianos no menos abominable e indigesta que la secta cervantista que anualmente apedrea al mismo ídolo que pretende incensar». Y en su «Estudio crítico sobre Calderón» vuelve sobre la «secta de los cervantistas». Véanse 1941: 90 y 307. Sobre algunos alcances del fetichismo esotérico cervantista pueden verse ahora la oportuna reedición de Juan Valera y Nicolás Díaz de Benjumea, *Sobre el sentido del Quijote*, 2006, y las sensatas reflexiones de Pereda estudiadas por Salvador García Castañeda, 2005.

[3] Riquer, 1967: 206.

[4] Castro, 1922: 73.

[5] García Márquez, 2002: 389.

Rico no haya querido ser confundido con semejante compañía. Pero además quienes han seguido sus trabajos a lo largo de los años saben bien que sus múltiples afanes no se han centrado ni en Cervantes ni en su época. Coordinador de una decisiva edición del *Quijote*, aparecida en 1998 y actualizada en 2004[6], publica ahora esta extensa monografía como algo que deriva naturalmente de ella, pero aparece menos preocupado por los detalles concretos que afectan al texto de Cervantes que por los problemas generales que atañen al modo de confeccionar una edición crítica de cualquier autor de la época.

Y es que en una era en la que no predominaba ya la transmisión manuscrita, con alguna excepción relativa como la representada por la lírica, no cabe desatender las cuestiones específicas que supone la confección del libro impreso. Sin embargo, la despreocupación por ellas, cuando no su desconocimiento, ha sido casi general entre los estudiosos que afrontan las tareas editoriales de obras de esta época. Superada la fase en que preparar una edición consistía en escribir un prólogo, desparramar unas cuantas notas al pie de las páginas y luego echar mano de cualquier ejemplar anterior del texto, acaso con un simple peinado de las erratas más visibles, en nuestro campo ha crecido de forma muy notable en las dos o tres últimas décadas el interés por la crítica textual, siguiendo la huella de los pocos que se habían preocupado por ella, fueran españoles o hispanistas extranjeros.

Sin embargo, la atención por el método llamado de Lachmann se revela tan indispensable como insuficiente para la era de la imprenta manual. Si sus procesos son de oro para ordenar las masas de manuscritos de la tradición clásica greco-latina o bíblica, se descubren incompletos para las literaturas modernas postmedievales. No se trata de olvidarlos, y por ello parecen en exceso taxativas las afirmaciones que aquí hallamos de que «el lachmannismo ha sido una rémora al desarrollo de un pensamiento ecdótico pleno» o de que «es estéril para la gran mayoría de los grandes títulos españoles» (11-12). ¡Ojalá hubiera sido fatigada en nuestro ámbito desde el siglo XIX! El panorama hoy resultaría por completo diferente. Lo que Rico hace es exacerbar su posición, que al fin se descubre inobjetable: hoy ya no es posible prescindir de los avances que proporcionan la bibliografía analítica y material, la bibliografía textual, la historia del libro y disciplinas afines.

Pero, con buen criterio, tampoco deja de sugerir que el seguimiento a ciegas de las prácticas implantadas por ellas, su asimilación acrítica, puede derivar en un virtuosismo estéril, obsesionado por implantar un álgebra esotérica en las descripciones bibliográficas o un cierre de horizontes a todo lo que no sean las huellas de los tipos de imprenta sobre el papel. Es decir, que tras el fetichismo neolachmanniano no cabe caer en otro marcado por la hegemonía de la «textual bibliography» anglosajona -que Rico propone denominar «tipofilología», marbete de dudoso éxito-, la cual por su parte ha reaccionado hace ya años contra algunas de sus limitaciones,

[6] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (2004).

como muestran de manera ejemplar, por ejemplo, las «Panizzi Lectures» de Don McKenzie, que remontan a 1985 y que desde hace poco corren en español en traducción de Fernando Bouza[7]. La sociología de los textos ahí defendida se orienta hacia una fecunda Historia del libro concebida de la manera más ambiciosa, que no deje suelto ninguno de los cabos que le atañen, desde el análisis de los repertorios como indicios de una mentalidad y una categoría social, hasta la atención a la producción, consumo, comercio y lectura.

En nuestro campo hispánico existen pioneros en la aplicación de las herramientas de la bibliografía material, desde hispanistas como Edward M. Wilson o Don Cruickshank a españoles como Jaime Moll, sin olvidar nombres tan importantes en este terreno como Norton o Martín Abad, a los que cabe acompañar el de Pedro Cátedra como representativo de una pléyade de recientes aportaciones a este enfoque enriquecido del interés por el libro dentro de la historia cultural. Pero no nos engañemos: por amplia que sea la atención despertada por los nuevos rumbos, distan de ser moneda corriente entre nosotros. En el mejor de los casos, cuando se supera el simple faprestismo, lo que ha dominado es una interpretación restrictiva del llamado en este libro «método estemático», marcado *ab origine* por cierta obsesión por los manuscritos.

Si de ahí descendemos al caso concreto del *Quijote*, como carecemos de ninguno, podemos llegar a toparnos con afirmaciones que se hacen incomprensibles si no tenemos en cuenta esa limitación de partida: «una *edición crítica* de las obras de Cervantes resulta, *stricto sensu*, inviable. Quizá por eso nunca se hizo y precisamente por eso más valdría que no se hiciese»[8]. Condenar a todos los textos que sólo tienen transmisión impresa a carecer *in aeternum* de edición crítica sólo se explica por esta deriva de la crítica textual nacida por y entre los manuscritos. Faltos de un autógrafo de las aventuras del hidalgo de la Mancha, sus editores han pasado de corregir en el XIX los que se tomaban por errores y despistes cervantinos al propósito en el XX de salvar en todo lo que fuera posible el texto de la primera edición. Fruto quizá de lo que Rico llamó «una cierta insularidad del cervantismo» en la fundamental «Historia del texto» que precede a sus ediciones[9], y que afecta a muchas otras parcelas de nuestra historia literaria, casi siempre ensimismada, la sucesión de ediciones de nuestra obra se convirtió durante los últimos cien años en lo que cabe describir de forma algo sumaria como una irrefrenable carrera por transcribir cada vez con mayor exac-

[7] McKenzie, 2005. De más está decir que es también sumamente recomendable la lectura del prólogo de Roger Chartier.

[8] Sevilla Arroyo, 1999: 21. La generosa mención que ahí se hace (23-24) a un artículo mío no da apoyo a la teoría de que «una obra dependiente de un único testimonio fiable sólo puede editarse desde el apego a la letra del original» o, al menos, habría que precisar con cuidado qué se entiende por «fiable», por «apego» y por «original».

[9] En la de 1998 ocupa las páginas CXCII-CCLXII y en la de 2004 CCXXI-CCLXXVI; la referencia a la «insularidad», en pp. CCXXXV y CCLXVIII, respectivamente.

titud el texto de las *principes* de 1605 y 1615, consideradas copia impresa perfecta del autógrafo cervantino.

Muy reveladora es al respecto la cita de Schevill que se trae a colación en la p. 36: «la primera edición... se ha de reverenciar como si fuera el manuscrito que se refleja y reproduce en ella». De ahí surge el fetichismo de la *princeps*, que, dada su rareza, es sustituido a menudo por el de su facsímil, como si fueran una y la misma cosa[10]. Dado ese afán, triunfó un conservadurismo a ultranza, que lo que tendía a producir eran más bien una suerte de ediciones paleográficas de un impreso, amén de implicar una renuncia al ejercicio de las propias tareas de investigación crítica y textual. En este libro, Rico reúne en las pp. 21 y 41-45 algunas muestras estupendas -y a veces divertidas- de cómo hasta las más obvias erratas han sido mantenidas, al interpretarlas como delicadas maniobras de Cervantes para sugerir sutiles sentidos.

Esta tendencia parte de dos errores básicos: creer que las ediciones del XVII no contienen erratas ni errores y que transcriben con absoluta fidelidad el autógrafo de Cervantes, que se suponía que manejaban los cajistas en el taller de Juan de la Cuesta. Por el contrario, las imprentas de la época se caracterizan por lo que Rico llama «la errata perpetua» (p. 21), cosa ya advertida al menos por Clemencín y Hartzenbusch, que intentan salvar la epidemia de las que estaban sembradas las *principes*. Y del original de Cervantes hay que hablar dentro de un momento. Por ello, resulta de una cautela elemental cotejar las principales ediciones antiguas para controlar lo que ya entonces no se entendía. No sólo las dos realizadas por el mismo «Juan de la Cuesta» en 1605 y 1608, tuviese o no algo que ver en ellas el propio Cervantes -y Rico defiende que sí lo tuvo-, sino otras especialmente valiosas del XVII sirven para llamar la atención sobre posibles deturpaciones, que serán ponderadas por el *iudicium* del editor.

De todo lo anterior podría deducirse que estábamos leyendo un *Quijote* que apenas tenía que ver con lo escrito por Cervantes. Nada de eso, y el autor de esta monografía lo sabe bien: la acumulación de esfuerzos a lo largo de más de dos siglos no ha sido baldía y los resultados del trabajo de tantos editores no es nunca inútil, aunque sea para «enseñar por su contrario». Después de todo, «con los *Quijotes* del siglo XX se puede ir tirando» (46), pues incluso «en las ediciones más desaliñadas responde en conjunto, a grandes trazos, a la voluntad del autor» (47). Pero a lo que

[10] No lo son y conviene precaverse consultando facsímiles diversos que no procedan de los mismos ejemplares o al menos de las mismas placas fotográficas, pues el objetivo de la cámara siempre puede alterar algo, omitir un tipo mal entintado, convertirlo en otro por un doblez del papel, aparte de que a veces las placas son retocadas a mano para que se pueda leer... lo que acaso nunca estuvo en el original. Y, sin embargo, a menudo no hay más remedio que trabajar con ellos. Hay que tomar como una guasa de Rico su advertencia de que el lector de su monografía «debe empezar por poner en la mesa de trabajo sendos ejemplares ... de las *principes* del *Quijote*» (14). Es obvio que acaso algunos de sus lectores no tengan a mano esas *principes*; cierto que, por ello, en medio de la frase citada, correspondiendo a los puntos suspensivos, añadía entre paréntesis: «(o en su defecto facsímiles)».

cabe aspirar es a recuperar el texto completo de Cervantes. Esa es la noble función de la ecdótica, y de ello trata este libro. Para conseguirlo, conviene superar arraigados anacronismos, como el de tomar el *Quijote* como la primera novela moderna. De ello no habla aquí Rico, que más bien parece pensar que, vista desde hoy, la obra no puede ser considerada otra cosa. El autor de este artículo-reseña ha defendido en alguna ocasión que esa actitud, legítima a partir de la recepción, implica el riesgo de convertir a Cervantes en un colega de Balzac, Dickens o Galdós. La tentación es entonces muy fuerte a imaginárnoslo con los hábitos de creación de sus pares, armado en todo momento con su carnet de notas para apuntar los *petits faits vraies* que discurrían ante sus ojos, señalando aquí los rasgos de un tipo físico o garabateando allá una frase aguda o un dicho popular.

Así no creaba Cervantes, ni podía hacerlo. Los llamados «descuidos» cervantinos acaso sean menos de los que alguna vez se ha dicho, pero existen, pues todo señala que una obra de la extensión del *Quijote*, desarrollada sin duda durante años -aunque no sean más que tres o cuatro para la redacción continuada, si bien algunos «episodios» podrían venir de quince o veinte años atrás: pensemos en el del cautivo- era imposible de controlar al milímetro. Don Miguel no era Flaubert ni Joyce y todo indica que se preocupaba más por el conjunto que por los detalles. Revisaba, sin duda, a veces con atropello y quizás a última hora, lo que explica que mantuviera sin darse cuenta el extraño título del capítulo I, x, que ya no correspondía a su contenido tras el traslado de un montón de folios con el episodio de Marcela, o la desaparición del robo del rucio de Sancho, que debió de caer entre otras hojas desplazadas de lugar. Pero si se le hiciese notar que se le escapa que un mismo día hace caer la noche dos veces y por tanto lleva a cenar por duplicado a algunos personajes, respondería que son cosas que «ni mudan ni alteran la verdad de la historia». Por lo tanto, es muy posible que algunos olvidos o contradicciones vengan de su manuscrito, y no es cosa de ponerse ahora a «mejorarlo».

Ahora bien, salvados esos detalles, la tarea de emprender una edición crítica de su obra no puede ignorar las condiciones en que se imprimían entonces los libros y la ecdótica no debe dar un paso sin conocerlas. A ello se dedica el cuerpo de la monografía de Rico, que inicia su primer capítulo en la p. 53. Dado que toda obra importante lo es no sólo por lo que resuelve, sino también -acaso, sobre todo- por las sugerencias que provoca, a partir de ahora entraremos en diálogo con él e introduciremos algunas cuestiones que, al hilo de lo aquí expuesto, pueden originar indagaciones posteriores, pues el estudio de lo que atañe a la composición del *Quijote* dista de estar totalmente aclarado, y Rico es el primero en saberlo y decirlo.

En primer lugar surge la cuestión del original de imprenta. Pensar que en el taller de Juan de la Cuesta, que era el antiguo de Madrigal, los operarios trabajaron con el autógrafo de Cervantes va contra toda buena lógica y costumbre del tiempo. No es que nunca se utilizasen manuscritos confeccionados por el autor, pues algunos de los hoy conservados lo son, pero en el caso de tomos del volumen de las dos

Partes del nuestro es impensable que el manco de Lepanto, que no era muy buen pendolista, hubiera dedicado su tiempo a perpetrar una copia en limpio de su borrador, copia, no lo olvidemos, que tenía que presentarse al Consejo de Castilla para obtener en este reino la licencia sin la cual nada podía editarse. Como dice Chartier, «en los siglos XVI y XVII las copias que servían para el trabajo de los componedores, los *esemplari di tipografia*, como se denominan en italiano, raramente eran manuscritos autógrafos. Lo más corriente era que se trataran de copias al efecto realizadas por escribientes profesionales»[11]. Casos como el del polígrafo portugués Faria y Sousa, que jamás dio ningún trabajo suyo a copistas, sino que los elaboraba él, a veces confeccionando cuatro o cinco borradores hasta el original definitivo[12], fueron más bien una extravagancia que una norma.

Rico supone con razón que un libro que ocupó a Cervantes muchos años y en el que se integraron textos que tuvieron origen autónomo antes de ser incluidos allí debía de ser cualquier cosa menos claro, ordenado y fácil de interpretar. Aunque lo hubiese revisado antes de darlo a la copia, el texto conserva hoy las huellas de no pocos *pentimenti*, los famosos despistes u olvidos del autor, producto de los ya aludidos cambios de lugar de episodios, de la decisión de dividir en capítulos un relato continuo que no los tenía, de añadidos que se le ocurrían para páginas ya escritas... A todo ello se añade la tesis aquí sostenida de que muy a última hora, cuando el «original» del copista estaba ya en el Consejo Real, Cervantes decidió nuevos cambios, que fue introduciendo en el borrador con que se había quedado y que luego pasó con señales no siempre claras al cartapacio por el que estaba esperando la imprenta. La verdad es que resulta muy difícil explicar de otra manera algunos de los resultados que aparecen en el libro, aunque tampoco es fácil asumir que, cuando ya la autoridad había dado su licencia y el funcionario había rubricado todas y cada una de las páginas del «original» del copista, el autor (y Robles detrás, como editor) se arriesgaran a una reformulación bastante grande, con el riesgo de que no se autorizara la circulación del libro ya impreso y se perdiera toda la inversión.

En efecto, un original aprobado no podía, en principio, ser alterado en las prensas. La función de la «Fe de erratas» no era asegurar que el libro careciese de ellas, como a veces se ha supuesto, por lo cual se ha tratado al Licenciado Francisco Murcia de la Llana, que firma el «Testimonio de las erratas» en el *Quijote*, como si

[11] Chartier, 2001: 31. Es la norma europea, tal como afirma Philip Gaskell en su básico manual a partir de un testimonio de 1608: «era habitual que los manuscritos en lengua vernácula para el impresor estuviesen bien copiados, y... los escribanos que los copiaban estaban más interesados en la elegancia caligráfica que en la precisión del texto» [por comodidad cito por la traducción española: (1999) 51]. En la cita quizá debiera sustituirse «escribanos» por «escribientes» (o «copistas», «escribidores», «copiadores»), para reservar el primer término a quienes tenían reservada la capacidad de otorgar la fe pública, aunque también fueran denominados así; véase Villalba, 2006.

[12] Véase para esto, y para muchas cosas más, Bouza, 2001: 27-31. Lo recuerda Rico en su libro, 57-58.

fuera un mindundi y no un sesudo comentarista de Aristóteles, que ejercía la función de comprobar si lo impreso coincidía con lo aprobado por el Consejo y que pasó luego a ser corrector general de libros. Sabemos, sin embargo, que los autores hacían trampa y modificaban lo escrito, bien añadiendo lardones al margen, bien situando folios nuevos al final del cartapacio para ser introducidos en un lugar señalado, bien cambiando texto de un lugar a otro, como revelan algunos «originales de imprenta» conservados. Cervantes pudo hacer uso de todos esos recursos y por ello se producen los desajustes que quedaron para siempre, algunos de los cuales ya han sido evocados: títulos de capítulo que no coinciden con el contenido, asnos que aparecen y desaparecen por ensalmo, días en que anochece y se cena dos veces...

Ello pudo ser así y es una buena forma de explicarlo. Con todo, una mínima cautela lleva a sugerir que todo ese proceso de revisiones, que, en efecto, parece haber existido, se distribuyó en dos etapas de última o penúltima hora: una, cuando, terminada ya la redacción y presto Cervantes a entregar al copista su borrador («revuelto, desigual y no demasiado legible», 101), le entran dudas y decide reordenar cosas, cancelar páginas, abrir capítulos o injerir añadidos, cambiando folios de un lado a otro y perdiendo en los engarces cosas como lo del robo del rucio. Si el borrador ya no era perfecto, debió de acabar siendo en algún trozo un galimatías. El copista ejerció pacíficamente su tarea y elaboró su «original» lo mejor que pudo y supo, etapa en la que -es necesario recordarlo- se perdieron cosas como la ortografía de Cervantes (y bien perdida sea) y se añadieron otras, como los inevitables errores de copia, a no menos de uno por folio en la más benévola de la hipótesis (véase aquí, 95, n. 2). Presentado el manuscrito al Consejo, Cervantes debió de seguir rumiando en su obra y decidió, en efecto, nuevas alteraciones, que pudo señalar en su borrador y que a fines de septiembre de 1604 pasaría a toda prisa al original ya aprobado.

En suma, cabe recelar que estos últimos cambios no debieron de ser tantos como parece sugerir Rico. Él supone que si estuvieran ya en el borrador y por tanto pasaran al «original», Cervantes lo habría advertido al revisarlo (124). Y, desde luego, estos se revisaban: algunos de los conservados tienen huellas de doble corrección autorial. Pero el *Quijote* no era un tratado cuya precisión hubiera de asegurarse al milímetro ni un libro de teología moral en que hay que agotar la casuística. Imaginarse a don Miguel repasando sus hojas «antes y después de pasar por el Consejo» (131) «algo tiene del imposible». Como ya quedó dicho, él no parece un escritor obsesionado por los detalles y, de hacerlo, habría revisado muy a ojo de buen cubero los desajustes derivados de sus rectificaciones de última hora. Es decir, que la tesis de Rico es innegable, sólo que cabe sugerir que las manipulaciones en el «original» aprobado por el Consejo pudieron no ser tantas, pues muchas se hallarían ya en él. O, lo que es lo mismo, en lugar de atribuir los desajustes al momento en que el manuscrito pasa a la imprenta, cabe achacar unos cuantos a la fase en que el borrador va a manos del copista y allí quedarían porque Cervantes no debió de poner mucho empeño en leer, cotejar y corregir el resultado.

Sea como fuere, tenemos el «original» confeccionado, el cual, según cálculo bastante tímido de Sánchez Mariana, «sería con probabilidad un cartapacio en folio encuadernado en pergamino, de unos 150 a 200 folios»[13]. Conseguidas licencia y privilegio el 26 de septiembre de 1604, pasa rápidamente al taller madrileño de Juan de la Cuesta y comienza el trabajo de la edición propiamente dicha. El profano puede pensar que los libros se componían en el taller página por página, siguiendo el orden en que las leemos. Ello pudo ocurrir muy al principio, cuando se realizaba la impresión sobre medios pliegos en una prensa de un solo golpe; así es muy probable que trabajara Gutenberg, pero el desarrollo tecnológico fue rapidísimo y ya en los años 70 del siglo XV se fue imponiendo en todas partes la prensa de dos golpes con carro móvil, sistema que permaneció casi invariable hasta el fin de la imprenta manual[14]. Esta técnica determinó que se tuvieran que preparar varias páginas a la vez, cuatro, por ejemplo, si el libro era un cuarto como el *Quijote*, esto es, había que componer por formas. Como las cuatro páginas de esa forma no eran consecutivas, pues al plegar el folio de papel dos veces cada una ocupaba un lugar determinado, era preciso que el impresor tuviese que hacer cálculos para saber qué parte del texto correspondía a cada página: es lo que se llama la cuenta del original. Que al principio la inexperiencia provocase fallos en las previsiones explica que en algunos incunables nos encontremos con partes en blanco al final de una página o columna, porque no era posible trasladar allí más texto, que ya estaba impreso en otra de las formas.

Cabría pensar que en el taller pudieran componer una de las dos formas de un pliego y esperar a imprimir hasta componer la otra -se denomina *blanco* la primera que se imprimía y *retiración* la segunda-, para así llevar a cabo los ajustes necesarios. El examen de los resultados, esto es, los libros impresos, demuestra que no era así. Y ello ocurría por una doble razón: en primer lugar, los talleres carecían de tipos suficientes para dejar las formas en molde a la espera de que se completase un cuaderno[15]. Pero además el trabajo no podía detenerse y mientras unos oficiales componían otros estaban imprimiendo, de manera que nadie tuviese que parar porque el de al lado no hubiera concluido su labor. Rico habla al respecto de «mecanismo de relojería» (p. 85), y quizá pudiese evocarse tambien una primitiva, pero muy eficaz cadena de montaje.

---

[13] Sánchez Mariana : 2006, 125. Desde luego, en la imprenta el original se desencuadernaría o sus hojas serían cortadas para que pudieran trabajar a la vez varios componedores, cada uno de los cuales las situaría en el divisorio de su chibalete.

[14] Véase Hellinga, «El texto y la impresión en las primeras décadas de la imprenta» [1997]; este trabajo, citado en su edición original por Rico en la nota 10, p. 58, puede leerse ahora en castellano, con otros de la autora, en 2006.

[15] Ello podría ocurrir en algún caso excepcional, con obras breves que tenían asegurada la necesidad de su reimpresión, como las cartillas, por lo que imprentas especializadas en ellas guardarían los moldes con tipos específicos para ser empleados en años sucesivos. Véanse Infantes, 1998: 60-61, y Martín Abad, 2003: 21.

Todo esto significa que el taller de Juan de la Cuesta no podía mantener en plomo las páginas de todo el *Quijote* a la espera de que se llegase al final, no ya de todo el volumen, pero ni siquiera de todo un cuaderno conjugado. Por el contrario, tan pronto como una forma con cuatro páginas estaba concluida, se procedía al casado e imposición para pasarla a la prensa. Y una vez que se ha impreso por una cara el número de folios que se ha concertado (por ejemplo, mil quinientos), se deshacen los moldes y se distribuyen los tipos en los cajetines, de manera que dejan de existir para siempre y, si hay que volver a imprimir alguna forma porque por equivocación se tiraron menos pliegos de los contratados -o porque se decide de repente hacer una edición de más ejemplares- hay que volver a componer a mano la forma, con lo que sus páginas mostrarán diferencias, por pequeñas que sean. Eso ocurrió con los pliegos A y B de la primera parte de nuestra obra (ha de advertirse que todos los ejemplos que se mencionen desde ahora hacen referencia a la *princeps* de la Primera parte, *El ingenioso hidalgo*).

El formato de un libro en cuarto puede ser de dos pliegos conjugados, esto es, uno dentro de otro, como es el del *Quijote*, es decir, que cada cuadernillo comprende 16 páginas. Habían de imprimirse, pues, cuatro caras (formas) de los dos folios, cada una compuesta por cuatro páginas. Para tener esto claro, conviene precisar que las que tras los pliegues necesarios resultarían ser las páginas 1, 4, 13 y 16 se imprimían a la vez. A este respecto son muy eficaces las láminas que ilustran el libro de Rico, aunque por una desafortunada casualidad se haya producido un error en la I/12 (87), que explica precisamente la imposición del cuarto conjugado o cuarto de a dos, pues en el alzado que la encabeza, a la izquierda, ha de leerse 9 donde pone 7 y 13 donde pone 15, como se desprende con facilidad al observar la figura de la derecha.

Pero en el taller no se comenzaba por imprimir la forma que contenía la página 1, sino que esta era precisamente la última del cuadernillo que iba a la prensa. Se comenzaba por la composición de la cara interna del pliego interno, y esa era la forma que primero pasaba al casado e imposición. La lámina I/4 (65), que muestra la imposición de una edición en tamaño folio conjugado y procede del libro de Sigüenza y Vera (1811), podría haber sido acompañada por la que éste incluye acerca del cuarto conjugado[16]. A este respecto, siguen siendo de una claridad insuperable las ilustraciones de la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert, que inspiran la lámina I/3 de esta monografía. Ha incorporado unas cuantas Baldacchini a la nueva edición de su conocido tratado, pero su eficacia palidece en las reproducciones, por lo que sigue siendo conveniente consultarlas en el original, o en una buena reproducción en su tamaño[17].

[16] Juan Josef Sigüenza y Vera (1811) 74-75. Hay ed. facsímil (1992)

[17] Véase Baldacchini. 2001: en 2004 iba ya por la *terza ristampa*. No incluía las reproducciones de la *Encyclopédie* en las eds. que corrieron desde 1982, por ejemplo, la *4ª ristampa* de Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1995. Existe un excelente facsímil de lo atingente a *Im-*

La afirmación que se acaba de realizar sobre el orden de composición e impresión es la que señala Sigüenza, en el que se ve con claridad que el primer blanco es la cara interna del pliego interno y comprende las páginas 6, 7, 10 y 11; ello implica que la primera página que se componía era la 6. Sin embargo, Rico (86) señala que se iniciaba por la página 5 (esto es, la que lleva la signatura 3 recto). Es un problema complejo, pues está claro que podían existir usos diferentes u ocasionalmente alternativos en diversos talleres. Sin embargo, la referencia que hace en 376, n. al tratado de Víctor Alonso de Paredes no parece confirmar lo que defiende; el benemérito componedor del siglo XVII explica que es necesario contar el original, es decir, hacer un cálculo muy preciso de la cantidad de texto que va a ir en cada página. Él pone un primer ejemplo de un terno de a folio, es decir, un libro de tamaño folio con cuadernos de tres pliegos conjugados. En este caso, se empezará por la cara interna del pliego interno, que incluye las páginas seis y siete: «luego [=por tanto] es preciso que las cinco primeras queden tanteadas o contadas». Pero a continuación prosigue con el caso que coincide con el del *Quijote*: «Hácese un libro de a cuarto dos pliegos en cuaderno, su forma primera es seis y siete, diez y once; luego las tanteadas serán las cinco primeras y en componiendo las dos siguientes [seis y siete] se tantearán la ocho y nueve, para acabar la forma componiendo la diez y once»[18]. La razón de esta práctica no es caprichosa, sino que viene dada por un principio de economía y racionalidad: si se comenzara componiendo la forma externa del pliego interno (páginas 5, 8, 9 y 12), en un cuarto conjugado habría que tantear las páginas 1, 2, 3 y 4, componer la 5, tantear la 6 y la 7, componer la 8 y la 9 y tantear la 10 y la 11 para componer finalmente la 12. Es decir, que el número de páginas que habría que dejar

*primerie. Reliure* del *Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux, et les arts méchaniques, avec leur explication*, de la Enciclopedia francesa, realizado en 2001 por Inter-Livres.

[18] Alonso Víctor de Paredes, 1984: fol. 35v. Modernizo en las citas la ortografía. Las cosas distan de estar claras, porque un especialista como Jaime Moll señala en el prólogo a esta edición, p. xxi, que lo expuesto por Paredes se diferencia de lo que dirá Sigüenza más de un siglo después, pues afirma que para el primero el «blanco corresponde a la forma externa, mientras que la forma interna se imprime en la retiración», pero yo no soy capaz de ver las diferencias y creo que ambos describen la misma práctica de comenzar por la cara interna del pliego interno. Eso es lo mismo que comprueba D. W. Cruickshank con la edición de la Tercera parte de Calderón y recuerda que es lo que Hinman comprobó para el First Folio de Shakespeare, porque los usos en las imprentas eran internacionales; véase Cruickshank, 1973: 119. La confusión surge del propio Paredes, pues en otro lugar, fol. 36v., señala: «Lo más ordinario es contar las cinco primeras planas del cuaderno, y destas la que primero se empieza a componer es la cinco». Lo que ocurre es que en este caso no precisa de qué tipo de edición se trata. No puede ser de un tamaño folio simple, porque sólo tiene cuatro planas, ni de un «terno de a folio», ni un cuarto simple ni un cuarto conjugado, porque en todos ellos la página 5 está en la retiración. Quizá tiene en mente el folio de dos pliegos. De no ser que aluda al primer pliego de cualquier libro, que es posible fuese tomado como prueba para experimentar cómo se ajustaba la cuenta del original a lo que salía impreso, y entonces podría componerse de manera aleatoria.

calculadas sin componer son ocho. En cambio, comenzando por la forma interna del mismo pliego sólo hay que tantear, aparte de las cuatro primeras, la 5, la 8 y la 9, es decir, siete, una menos que en el otro sistema, lo que reduce los márgenes de error en el cálculo.

Dado que, según aclara Paredes, los que calibran el original no son ángeles, tales errores son frecuentes y la cuenta puede quedar larga o corta; si larga, se echa mano de las tildes de abreviatura para ganar espacios; si corta, se injieren blancos que separan letras y palabras. Y ello para no hablar de lo que llama «otros medios feos y no permitidos», que son fáciles de deducir: o cortar texto o añadirlo[19], o dar distinto número de líneas a diferentes páginas. No sabemos si se echó mano de los dos primeros recursos con el *Quijote*, pero desde luego sí se hizo uso del tercero. Ello produce resultados que el mismo Paredes reprueba, porque lo ideal es que las planas sean todas equilibradas e iguales al ojo, pero en el taller de Juan de la Cuesta vemos cómo a veces se abre el final de una página, distribuyendo blancos de forma que parece que las letras nadan en la superficie de la página (Rico, p. 178 trae imagen de la página 12 del cuaderno R=6v., fol. 134v., en la que ocurre eso en las últimas seis líneas, mientras que en otras planas la acumulación de abreviaturas y tildes de nasalidad aprietan tanto los tipos que parecen no poder respirar. Ya Flores había advertido cómo las cuatro primeras páginas del cuaderno Y (Yr. y v., Y2r. y v.=folios 169 y 170, todas en el pliego externo) contienen un diluvio de abreviaturas, y además son de 33 líneas, en lugar de las 32 habituales, prueba de que la cuenta estaba mal hecha y había más texto del conveniente. Pero hay más excepciones: en el cuaderno Ii (fols. 249-256) sólo tienen 32 líneas seis de sus dieciséis páginas (las cuatro primeras y las dos últimas), mientras las 5, 6, 7, 8, 9 y 12 tienen 30, las 10 y la 11 incluyen 29 y las 13 y 14 tienen 31, signo inequívoco de error en la cuenta, tan mal resuelto que incluso coinciden abiertas ante el lector páginas de diferente número de líneas, o se transparenta en una página la línea de más que tiene la de su envés, lo que escandalizaba al bueno de Paredes[20].

---

[19] El ejemplo tipo más recordado es el «pacientissimus Iob» del primer incunable impreso en Oxford (que recuerda Rico, 186), en el que en una línea se añaden diez palabras en la imprenta para ajustarse al espacio previsto; véase Hellinga, 2006: 100. Rico, 186-187 y láminas consecuentes, proporciona un ejemplo de un libro en castellano impreso en 1601, y en 192-208 ilustra fuera de toda duda cómo en las ediciones del Quijote que se hicieron en la misma imprenta que la *princeps* en 1605 y 1608 se recurrió al mismo recurso de cortar o inventar palabras para conseguir mejor ajuste. Este es un punto fundamental para que la crítica textual tenga en cuenta las condiciones que impone la imprenta, a fin de «no tomar por variantes de autor los que son sólo ripios tipográficos» (186)

[20] En sus folios 36v. y 37 precisa Paredes que se ha de procurar siempre «que no lleven las planas renglón de más, porque es malísimo; y si la necesidad fuere tan grande que no se puede escusar, hacer en todo caso que la plana de la vuelta lleve otros tantos renglones , porque si la tres (digamos) tiene treinta y ocho y la cuatro treinta y nueve, es cosa insufrible». Para un esquema del número de líneas por página en el *Quijote*, véase Flores, 1975: 13. Las reservas de Rico al pacientísimo trabajo de Flores, *passim*, y en especial Excurso I, no

Todo esto se complica por el hecho de que muy probablemente las cuatro formas de un cuarto conjugado no las hacía un solo cajista, sino quizás dos trabajando en paralelo, lo que permitiría llevar a cabo ajustes en los alcances[21], pasando letras o palabras de una página a otra o de una forma a otra. Eso explica que algunas páginas comiencen con media palabra y no palabra entera, lo que sucede incluso en la inicial de un cuaderno, como en D (de-seo), G (acome-tella) y Y (Pandahi-lado). Rico, 373, interpreta que estos casos suponen que aquí se dio un ajuste entre esas formas y las inmediatamente anteriores. Bien puede ser, aunque el hecho de que las páginas implicadas (la primera de los cuadernos D, G, Y y las últimas de los precedentes) sean en ambas formas de la cara externa del pliego externo implica que eran las últimas del cuaderno en componerse (antes se habrían hecho las dos caras del pliego interno y la interna del externo), y sería muy afortunado que al llegar ese momento aún no se hubiera empezado a tirar el pliego anterior, pues, en caso contrario, ya no había nada que hacer.

Otra posibilidad es pensar que al realizar la cuenta, se hubiera previsto ya que una página empezara con media palabra. Parece poco profesional, y, sin embargo, los datos sugieren que era habitual, pues no son pocas las páginas no iniciales de cuaderno en que ello ocurre y, de forma muy significativa, sucede en páginas que se incluyen en la misma forma, con lo cual parecería muy fácil de resolver. La primera en la frente: nada más comenzar la historia del hidalgo de la Mancha, cuaderno A, páginas 2 y 3, esto es, 1v. y 2 (que están en la cara interna del pliego externo) vemos que se separa una palabra breve en la última línea de una y la primera de otra: pobre. Y, sin ir más lejos, en el mismo cuaderno A, las páginas 8 y 9 (ambas en la cara externa del pliego interno) termina una y empieza la otra cortando una palabra: espaciosa. Esto significa sin más que no se consideraba estéticamente defectuoso (o al menos no lo tenían por tal los operarios de este taller) comenzar página con media palabra. Y de ahí cabe inferir que acaso en la cuenta del original ya se previese que ocurriera tal cosa, lo que parece confirmado por Víctor Alonso de Paredes, cuando señala que en la cuenta inicial no sólo se atiende al número de renglones, pues estos pueden ser desiguales, sino al número de letras de cada uno, para hacer una media[22].

---

pueden estar más fundadas: ni el Quijote se compuso plana a plana, sino por formas, ni en el taller trabajarían con autógrafo cervantino, ni es posible distinguir componedores por la ortografía.

[21] Paredes también nos ilumina aquí, fol. 36v.: una vez compuestas las páginas del cuadernillo, hay que «ver cómo se han de ajustar, de forma que no les falte ni les sobre, a que llamamos hacer la conclusión»; si hay desequilibrios, «compartirlo de modo que, sacando renglones del principio de la cinco para poner en el fin de la cuatro, se ajuste de forma que venga toda la composición igual».

[22] Dice en su fol. 36, al hablar de cómo preparar el cálculo: «lo que yo estilo es... contar las letras del uno [renglón del manuscrito], que ni sea de los más abiertos ni de los más metidos, medio entre los dos estremos, y supongamos que en este renglón hallo cuarenta y cuatro letras» y lo compara con el número de letras que figuran en la línea del libro que se va a im-

Claro que una vez obtenida, la cuenta era más fácil por líneas, y así se marca en los originales de imprenta conservados, pero no es descartable que también se atendiera al número de letras y que la marca de separación de página dividiera por dos una palabra.

Rico, 177, cree que esta es una hipótesis improbable: «es inimaginable un cálculo tan fino como para dividir una palabra», pero, aparte de lo que señala Paredes sobre la cuenta de las letras, se hace difícil atribuir todos los casos de división de palabras a principio de página a ajustes al hacer la conclusión. Como ya vimos, esto supone asumir que, cuando ocurre en pliegos de diferente signatura, hay que suponer que ambos están aún en molde sin pasar a la prensa, lo que parece ir contra el mecanismo de precisión que era una imprenta, en la que nadie podía estar mano sobre mano a la espera de que el colega concluyese, y más en un libro que se compuso de prisa, como sabemos que fue el *Quijote*. Como se imprimen dos formas cada día (dado que todo hace suponer que la tirada no fue inferior a mil quinientos ejemplares[23]), es fácil hacer el cálculo: la forma externa del pliego externo de, por caso, el cuaderno C, que es la que incluye la última página, se compone en la mañana de un día, pongamos el lunes, mientras el tirador tiene en la prensa la forma interna de ese pliego, que es el blanco. La tarde se le va a uno en componer la forma interna del pliego interno del cuaderno D y al otro en tirar la última forma de C compuesta esa mañana. El día siguiente, martes, lo dedican a componer la forma externa del pliego interno y la forma interna del pliego externo, mientras se imprimen las que se van acabando. Esto significa que la forma externa del pliego externo de D sólo se puede hacer otro día, miércoles, con lo que resulta imposible hacer ajuste alguno con la página 16 de C, que está impresa desde anteayer.

Es claro que esta mecánica implica una regularidad que acaso no se daba nunca en los talleres, empeñados a menudo en la impresión de dos o más libros a la vez. También es evidente que un componedor no trabajaba solo, sino en paralelo con otro u otros, y que además había más de una prensa, con su tirador y su batidor, operando simultáneamente. Y Rico ya había precisado con exactitud que los operarios de Juan de la Cuesta trabajaron en nuestra obra a un ritmo más alto de pliego y medio diario. Sin embargo, la posibilidad de ajustes entre formas de cuadernos diferentes en un cuarto conjugado no debía de ser nada fácil, al afectar a páginas de cin-

primir. Si la plana es grande, «he contado siempre las letras de tres renglones de diversas partes de la plana». Si el original trae lardones (añadidos al margen), también tantea «hasta donde puede llegar cada renglón en estos lardones, o contando las letras dellos».

[23] El indispensable Paredes también es clave aquí, fols. 43v. y 44: «En las jornadas de mil y quinientos, dos mil o mil y setecientos y cincuenta, que se tiran dos formas cada día, ha de tener el componedor correcto su blanco a las doce, y el tirador acabada su retiración a la misma hora. En las de mil o mil y ciento, que cada día se tiran tres formas, el uno una retiración y dos blancos, el otro dos retiraciones y un blanco, deben las primeras formas estar acabadas en la forma dicha a las nueve, y las segundas a las dos, y todo lo que se esperaren más destas horas es cortesía y buena amistad de compañeros».

co formas consecutivas[24]. Y, como vimos, en la *princeps* del *Quijote* ello no ocurre en un caso, sino en tres. Por lo tanto, otra explicación plausible sería asumir que en el original podría ya haber marcas en la cuenta que separasen en dos una palabra, lo que sería respetado por algunos cajistas al pie de la letra[25].

Esa costumbre explicaría también ciertas peculiaridades que se descubren en las páginas 5 de los pliegos conjugados, y que conducen a la sospecha ya avanzada de que no se empezaba a componer por ella, sino por el par 6-7 (sería preferible unificar así la denominación, en lugar del también preciso 3v.-4, sobre todo para quien quiera aclararse cotejando el esquema de su página 87). Revisando todo el volumen de *El ingenioso hidalgo*, estas dos últimas suelen ser las más regulares en su confección, con muy poco uso de abreviaturas o de aperturas. En cambio, no son pocas las páginas 5 que revelan estas prácticas; para aludir sólo a los casos más claros, en el cuaderno M (en el que la página 5 corresponde, como en todos, a la signatura 3=folio 91) las últimas once líneas abren la composición con profusión de blancos, muy visibles al injerirse antes y después de las comas, mientras las páginas 5 y 6 son regulares. Lo mismo ocurre en T3 (fol. 147), en Ff3 (fol. 227), en Ll3 (fol. 267, en el que se abre toda la página) o en Pp3 (fol. 299). De haberse iniciado la composición por esas páginas 5, no se entiende por qué no habrían organizado una plana regular, pues no estaban coaccionados por necesidades de ajuste, ni por qué las 6 y 7 que siguen son más regulares[26]; y en todos los casos referidos las páginas 4 que las prece-

[24] Pensemos en la hipótesis más probable de dos componedores coordinados con dos prensas; si el que llamamos equipo α está centrado en terminar el cuaderno C el lunes, el equipo β puede a la vez comenzar la composición del cuaderno D por la forma interna del pliego interno; por la tarde el componedor del equipo α se pone a trabajar en el otro pliego de D y elabora su forma interna, mientras su prensa imprime la forma de C compuesta a la mañana; a la par esa misma tarde el componedor del equipo β trabaja en la forma externa del pliego interno. Es decir, que sólo el martes a mediodía el cajista de α concluye la forma externa del pliego externo, esto es, la que incluye su página 1, y no puede ajustar nada con el cuaderno C, que se imprimió ayer. Aunque supongamos que el equipo β no comenzó a trabajar por el pliego interno, sino por el externo, lo cual va contra la costumbre de empezar desde dentro, tendría que dedicarse la mañana del lunes a la forma interna, y sólo acabaría la forma externa (la de la página 1) al terminar la jornada del lunes, justo cuando el tirador del equipo α ha concluido la impresión del cuaderno C, por lo que tampoco podría ajustar nada. Claro que todo esto son modelos teóricos racionales que podrían verse alterados por conveniencias del taller, y podría darse cualquier excepción que permitiera el ajuste entre páginas de cuadernos diferentes, pero el hecho es que no tenemos una excepción, sino tres.

[25] Paredes, como siempre, recoge esa práctica, fol. 36v.: «porque lo que hacen algunos, que no se atreven a pasar de las señales y ajustan cada plana precisamente con su señal, demás de fatigarse mucho, queda la composición feísima, porque si la cinco está contada breve y la cuatro larga, va ésta llena de espacios y la cinco de tildes, que es notable disonancia y poco curia del impresor». El *Quijote* es buen ejemplo de ese poco cuidado.

[26] No todas en igual manera: en M, la página 6 introduce al final algunos blancos, y en Ll, la 6 tiene también blancos en su segunda mitad, que contrastan con la profusión de abreviaturas de la 7, cosa extraña, pues están en la misma forma. Todo indica que el cajista creyó al

den no descubren que haya sido necesario ajustarlas con la 5, pues esa apertura de líneas no se da al principio, como sería entonces forzoso, sino al final. Lo contrario se ve en el pliego Aa3 (fol. 186), cuya página 5 presenta en su primera mitad muchas abreviaturas, 21 en 16 líneas; aquí no ha habido traslado de texto que no cupiese en la página anterior, porque, por el contrario, ésta, la 4, abre bastante su final, y contrasta también con la 6 y 7, que son normales. Algo similar pasa en Mm3 (fol. 275), con 43 abreviaturas en sus 32 líneas, algunas de las cuales incluyen hasta cuatro: «se reyã de ver como andaua dõ Fernãdo tomãdo los»[27].

Tanto los casos de exceso de texto, que obliga a abreviar, como los de escasez, que lleva a abrir, conducen a la misma conclusión: los cajistas de Juan de la Cuesta compusieron antes 6-7 y pertenecían al grupo de los timoratos que Paredes apunta que «no se atreven a pasar de las señales y ajustan cada plana precisamente con su señal». Esa debe de ser también la razón por la que algunas páginas 7 muestran una composición poco homogénea, como las de C, E, S y Gg, con mucha abreviatura, o, al contrario, abren las líneas al final, como en X y en Dd. La obsesión por cumplir con las marcas de la cuenta les lleva a atenerse al texto previsto por ellas, y lo mismo debe de haber ocurrido si se encontraban indicado que había que empezar la plana con media palabra. En esto, como en tantas otras cosas, cabe esperar que la anunciada publicación de la Tesis de Sonia Garza sobre los originales de imprenta conservados eche luz sobre aspectos que aún permanecen oscuros acerca del tratamiento de los textos en los talleres de impresión y que ya ha ido avanzando en algún trabajo[28].

A la vista de lo expuesto, la explicación que da Rico (176-182) a lo sucedido en el cuaderno R pudiera tener otra causa. Las últimas líneas de la página 12 están evidentemente abiertas, pero ello acaso no implica que la forma a la que pertenece (cara externa del pliego interno) «vino condicionada» por la que incluía la página siguiente, es decir, la 13 (folio 7 del cuaderno), «que andaría ya tirándose o impuesta sin opción o facilidad de retoques» (176). Pero esta última forma, que incluye las páginas 1, 4, 13 y 16 es la cara externa del pliego externo, es decir, la segunda retira-

principio que le iba a sobrar texto en la 6, y que cuando llegó a la 7 se dio cuenta de que ocurría lo contario. Por mucha experiencia que tuviera, el componedor puede estimar defectuosamente la cantidad de texto que ha de incluir en su página: en P3 (fol. 115) abre bastante con blancos las ocho primeras líneas, porque cree que le va a faltar, pero cuando se acerca al final teme que ocurra lo contrario e incluye en las líneas 19 a 27 no menos de once abreviaturas; pero entonces ve que se ha excedido, y ya no hay ninguna en las últimas cinco.

[27] Bien es cierto que en este cuadernillo las páginas 6 y 7 también tienen abreviaturas, lo mismo que las 8, 9, 10, 11 y 12, indicio de que todo él venía excedido de la cuenta.

[28] Véase, por ejemplo, Garza, 2000.. Es este un libro (*Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*) capital en la difusión entre nosotros de ideas acerca de la bibliografía textual y las condiciones de impresión; véase, entre muchos, el artículo de Pablo Andrés Escapa y otros.

ción, que sería la última del cuaderno en componerse e imponerse[29]. Cierto es que varios «cajistas podían trabajar en diversas formas simultáneamente o con desfases concertados» y uno se ocuparía del pliego externo y otro del interno, con lo que los ajustes serían más hacederos, pero, por lo dicho antes, que algunas páginas de caras diferentes partan en dos una palabra no es insólito. En R ocurre entre las páginas 1-2 (aca-bar), 5-6 (resuel-to) y 13-14 (po-día). Rico deduce que en todos esos casos se ha dado un traslado de texto de una página a otra. Podría ser, sobre todo en el caso de 1-2, pues los blancos del final de la primera vendrían aconsejados por la necesidad de trasladar texto a la segunda para evitar una línea huérfana[30]. Pero no se acaba de descubrir la necesidad de ajuste en los otros dos casos, pues traspasar una sílaba no arreglaba problema alguno. Quizás también aquí los cajistas simplemente respetaron las marcas de la cuenta.

Con todo, este cuaderno R descubre otras anomalías. En el pliego interno, la forma interna revela que la cuenta había sido muy corta. Por ello se abrieron las líneas de manera insólita, sobre todo en la páginas 6 y 11. Pudo haber traslado de texto hacia ellas, pero si, de acuerdo con la hipótesis antes avanzada, era la primera forma que se componía, ¿por qué no traer a ellas más palabras o renglones? Curiosamente, las páginas de la forma externa del pliego (5, 8, 9 y 12) son bastante regulares, excepto el final de la 9 y de la 12, que meten muchos blancos. Pero si se quería ganar espacio, bien fácil era darlo de más con alguna regleta entre los versos de las páginas 8-9 y llevar más líneas a la anterior y la siguiente. Y todavía más: las páginas 6 y 7 recurren a uno de los «medios feos» que ya vimos, y reducen ambas su número de líneas de 32 a 31. La explicación puede ser otra: tanteado todo el cuaderno R, probablemente el cajista que se enfrenta a la primera forma (6, 7, 10, 11) advierte pronto que la cuenta está mal y que va a faltar original. ¿Qué hacer? Cabría replantear todo el cálculo, pero ello debía de ser algo poco habitual en el taller, pues demoraría la faena, y acaso otro componedor estaba ya trabajando con la otra forma del pliego interno, o con el pliego externo, o con ambos si estaban tres a la vez. Compensarlo con trozos de la página 7 que le tocaba a continuación era fácil, pero pronto vería que también estaba escaso. Ante lo cual, tiró por la calle del medio, decidió dar una línea menos a ambas páginas y abrirlas bastante, sobre todo la 6, hasta al-

[29] Sería sumamente necesario rastrear las marcas o huellas de impresión en los ejemplares no planchados ni lavados, en la línea de lo que apunta Rico, 177-182, n., acerca del *Quijote* de la Biblioteca de la Academia, para averiguar cuál forma se imprimió primero.

[30] Aunque no trate del Siglo de Oro, es de sumo interés el libro de Valle-Inclán Alsina, 2006 donde se demuestra que muchas variantes de las reimpresiones de obras de Valle hechas en vida y vigiladas por él se justifican por la necesidad de atenerse a formalidades tipográficas, y no al deseo perfeccionista del autor. Es una buena muestra de cómo la bibliografía textual ha de atender a los requisitos del libro impreso también en la época contemporánea. Respecto a Valle, ya lo había apuntado Rico, 2003: 248.

canzar la marca de la cuenta[31]. El problema era menos grave con la 10 y la 11 y ya pudo hacer 32 líneas, si bien a base de injerir blancos, a todo su sabor, antes y después de las comas. Llegaría así a su marca, con lo que dejaba sin problemas los enlaces con la forma externa.

«La anterior es sólo una de las varias hipótesis posibles, porque había muchas maneras de elaborar un cuarto conjugado y todas las reconstrucciones serán aleatorias si no se sabe cuántos tipógrafos trabajaron específicamente en R». Estas palabras de Rico (182), aparte de mostrar su probidad intelectual, porque no intenta imponer nada, sino sugerir la necesidad de atender el detalle de todos estos problemas, descubren el fecundo trabajo que queda abierto respecto del *Quijote* y de todos los textos de la época, que, como dice en otro lugar, casi «tienen que volver a estudiarse y a editarse teniendo siempre ante los ojos el panorama de la imprenta de antaño» (pp. 54-55). Lo que está fuera de toda duda ya es que la obra de Cervantes, como era de esperar, fue compuesta por formas, y no plana a plana, según decía aún un especialista como Flores.

Muchas más sugerencias de provecho hallará el lector en esta monografía pionera entre nosotros, que se enriquece con seis excursos donde se recogen artículos publicados en los últimos años por el autor relacionados con el mismo tema, a veces convenientemente actualizados. Su alcance replantea las bases de una crítica textual más completa para la era de la imprenta. Ya no cabrá seguir asumiendo que cualquier edición, por muy *princeps* que sea, debe respetarse a ojos cerrados, porque todas y cada una de sus páginas «son en principio suspectas de traiciones al *original* por culpa de ese modo de composición» (183). En este sentido, los dos capítulos finales replantean, al hilo de los problemas ocasionados por la desaparición del burro de Sancho, cuestiones de suma trascendencia. Tras demostrar de manera incontrovertible que las adiciones de la segunda edición de Cuesta de 1605 son de mano de Cervantes (y de él también el error cometido en el lugar de su inclusión en el texto, lo mismo que algún retoque de la tercera de 1608), se aborda el dilema concreto de qué primer *Quijote* editar con la segunda parte, la *princeps* terminada de imprimir en

[31] Que el cajista era un tanto chapucero y se preocupaba poco por la regularidad lo muestra su manera de introducir espacios: en la página 6 no mete blancos adicionales antes y después de las comas en la línea 1, sí en la 2, no en un caso de la 3 y sí en otro, lo mismo que en la línea 5. El renglón 19 va apretado, el 25 apretado al principio y abierto al final; los dos últimos, que podían ganar mucho espacio, pues incluyen cuatro comas, apenas meten espacios entre ellas ni antes ni después. ¿Qué significa esto? Que probablemente el cajista sembró blancos aleatoriamente por toda la página, pero que al llegar al final no lo vio preciso, y se puso a componer 7, donde se repite la historia, abriendo la composición, pero sólo en la primera mitad de la página, donde casi todas las comas llevan espacio antes y después. Cuando calcula que ya se ha ajustado, la segunda mitad de la página es más apretada y regular, hasta llegar a las 4 últimas líneas, donde lo aprieta todo e introduce una abreviatura. Todo lo cual prueba que no era un cajista muy preocupado por la estética, sino uno de tantos que están prestos a hacer lo que sea con tal de respetar las marcas de la cuenta.

1604, la corregida de 1605 o la de 1608. La solución de optar por la primera de ellas es sensata y defendible.

Con todo, de ahí se eleva el tiro a consideraciones de mucho más alcance, que tienen que ver con la función de las ediciones críticas, los recursos informáticos que permiten contar con hipertextos o textos múltiples y, en definitiva, se plantea cuál es el sentido actual de la tarea del filólogo. Son páginas que merecen ser releídas y meditadas. Podrá debatirse si es acertado augurar que la vieja edición crítica en papel para obras de segundo o tercer orden va a desaparecer; lo que en todo caso destaca es la preocupación por el destinatario del trabajo, que no debiera ser un ejercicio en el vacío o en una campana neumática, que sólo preocupa por retroalimentación al mundillo de *scholars* y filológos. Resulta hasta emocionante ver a Rico insistir en que, después de todo, nuestra función se debe al lector real, porque la buena literatura tiene como destino el ocio, el gusto, la distracción, el disfrute. Las nuevas corrientes acerca de la *textual condition* tienen muy en cuenta el fenómeno de la recepción, que crea un «texto social», y la finalidad última de toda nuestra labor es fijar un texto limpio -no definitivo, por supuesto-, que vaya a manos de todos para que todos puedan gozar de la obra, de manera que se cumpla el diagnóstico de Cervantes, que la autodefinía al principio de la Segunda parte, por ser «tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran».

Armado con un conocimiento impresionante de la bibliografía sobre el tema, Rico despliega, en suma, un arsenal de reflexiones, que pueden ser completadas con otras aportaciones suyas , y con ello comienzan al fin a abrirse del todo entre nosotros caminos que los estudiosos de Shakespeare llevan recorriendo desde hace décadas. Como pasó en el ámbito anglosajón, investigar a fondo a un autor como él supone realizar avances que hacen progresar la crítica textual, como ocurrirá en el campo hispánico a partir de ahora, que no debe condenarse a «la rutina o a un empirismo de bajo vuelo» (13). Y todo ello además ha sido llevado a cabo en esta monografía con una elegancia en la forma de escribir que es marca de la casa. Rico no es un creador literario, pero no hay reparo en admitir que por su estilo es una de las plumas que mejor manejan el castellano hoy en día. En suma, como decíamos al principio, estamos ante un monumento de la investigación en la filología española, que permanecerá dando frutos durante mucho tiempo.

LUIS IGLESIAS FEIJOO
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

## Bibliografía

Baldacchini, Lorenzo (2001) *Il libro antico. Nuova edizione aggiornata*, Roma. Carocci.

Bouza, Fernando (2001) *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*,Madrid, Marcial Pons.

Castro, Américo (1922) *La enseñanza del español en España*, Madrid, Victoriano Suárez.

Cervantes, Miguel de. (2004) *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998, edición renovada en Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.

Cruickshank, D. W. (1973) «The printing of Calderón's *Tercera parte*», en Edward M. Wilson-Don W. Cruickshank, *The Textual Criticism of Calderón's Comedias*, vol. I de Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, A facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank and J. E. Varey, Westmead, Farnborough, Hants, Gregg-London, Tamesis Books.

Chartier, Roger (2001) «El manuscrito en la época del impreso. Lecturas y reflexiones», en Manuel Peña Díaz, Pedro Ruiz Pérez y Julián Solana Pujalte, eds., *La cultura del libro en la Edad Moderna. Andalucía y América*, Córdoba, Universidad.

Escapa, Pablo Andrés y otros (2000) [2001] «El original de imprenta», en Francisco Rico, ed., *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.

Flores, R. M. (1975) *The Compositors of the first and second Madrid Editions of Don Quixote Part I*, Londres.

García Márquez, Gabriel (2002) *Vivir para contarla*, Barcelona, Mondadori..

Garza, Sonia (2000) [2001] «La cuenta del original», en Francisco Rico, ed., *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.

Gaskell, Philip. (1999) *Nueva introducción a la bibliografía material*, Gijón, Trea.

Lucía Mejías, José Manuel, ed., (2006) *Imprenta, libros y lectura en la España del Quijote*, Madrid, Ayuntamiento.

Hellinga, Lotte (2006) *Impresores, editores, correctores y cajistas. Siglo XV*, trad. Pablo Andrés Escapa, Madrid-Soria, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura.

Infantes, Víctor (1998) *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer de los siglos XV y XVI*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998.

Martín Abad, Julián (2003) *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471-1520)*, Madrid, Eds. del Laberinto, 2003.

McKenzie, D. F. (2005) *Bibliografía y sociología de los textos*, Madrid, Akal.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1884) *Historia de las ideas estéticas en España*, Tomo II. (dos vols) Madrid, A. Pérez Dubrull.

———(1941) *Estudios y Discursos de crítica histórica y literaria*, vol. III, Madrid-Santander, vol. VIII de la «Edición Nacional».

Paredes, Alonso Víctor de (1984) *Institvción y origen del arte de la imprenta*, ed. Jaime Moll, Madrid, El Crotalón.

Rico, Francisco (2003) *Los discursos del gusto. Notas sobre clásicos y contemporáneos*, Barcelona, Destino.

———(2004) *En torno al error. Copistas, tipógrafos, filologías*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.

———(2005) *Quijotismos*, Aldeamayor de San Martín, 2005.

Riquer, Martín de (1967) *Aproximación al Quijote*, Barcelona, Teide.

Sánchez Mariana, Manuel (2006) «La novela en manuscrito en los Siglos de Oro», en J. M. Lucía Mejías, ed., *Imprenta, libros y lectura en la España del Quijote*, Madrid, Ayuntamiento.

Sevilla Arroyo, Florencio. (1999) «Corregir a Cervantes: límites y riesgos», en Aurelio González, ed., *Cervantes 1547-1997. Jornadas de investigación cervantina*, México, El Colegio de México-Fondo Eulalio Ferrer.

Sigüenza y Vera, Juan Josef (1811) *Mecanismo del arte de la imprenta*, Madrid. Hay ed. facsímil, Madrid, Almarabú, 1992.

Valle-Inclán Alsina, Joaquín (2006) *Ramón del Valle-Inclán y la imprenta [Una introducción]*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Villalba, Enrique (2006) «Sátrapas de la pluma. El control sobre las escribanías en el Siglo de Oro» en J. M. Lucía Mejías, ed., *Imprenta, libros y lectura en la España del Quijote*, Madrid, Ayuntamiento.

Manuel Ángel Candelas Colodrón
Los escritos del Arzobispo de Santiago, de Fray Pedro de la Madre de Dios y el papel titulado J*usta cosa, justa cosa ha sido eligir por patrona de España y admitir por tal a Santa Teresa,* en el *Memorial por el patronato de Santiago* de Quevedo
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 2007, LXXXIII, 111-128

# LOS ESCRITOS DEL ARZOBISPO DE SANTIAGO, DE FRAY PEDRO DE LA MADRE DE DIOS Y EL PAPEL TITULADO *JUSTA COSA JUSTA COSA HA SIDO ELIGIR POR PATRONA DE ESPAÑA Y ADMITIR POR TAL A SANTA TERESA,* EN EL *MEMORIAL POR EL PATRONATO DE SANTIAGO* DE QUEVEDO

Es conocida la participación de Quevedo en la polémica suscitada en el año 1628 a propósito de la publicación del breve pontificio sobre el nombramiento de santa Teresa como copatrona de España junto al apóstol Santiago en el año anterior de 1627. Aureliano Fernández-Guerra, en un apretado relatorio de los impresos y textos surgidos a partir de ese momento, sitúa la intervención de Quevedo en medio del fragor de la disputa.[1] Ofelia Rey Castelao en su clásica

[1] Esta es la relación, desde el año 1617 en que se produjo el primer intento de hacer copatrona de España a la todavía no santa Teresa de Jesús: «*1617* (24 de octubre). En nombre del padre general de los carmelitas descalzos y de toda la orden su procurador fray Luis de San Jerónimo, hizo petición para que Santa Teresa fuera admitida por Patrona y Abogada de las Españas. *1617* (16 de noviembre) Así lo acepta el reino. *1618* (18 de agosto) Cartas de Felipe III ordenando a las ciudades obedecer el decreto. *1618* (1 de septiembre) El metropolitano de Granada, fray Pedro González Mendoza su cabildo decidieron no cumplir la orden. *1618* (4 de septiembre) Carta del metropolitano de Sevilla defendiendo el patrocinio exclusivo de Santiago. ? Respuesta de los devotos de la Santa. *1618* (12 de noviembre), Carta de Felipe III mandando suspender todas las gestiones relativas al compatronato. *1622* (12 de marzo), Canonización de Santa Teresa. *1626* (primeros de febrero), Carta de Felipe IV, desde Zaragoza, al presidente de Castilla don Francisco de Contreras, para que volviese a proponer en las cortes el compatronato de la Santa. ?*1626* Decreto de las cortes. *1627* (21 de julio) Breve de Urbano VIII, determinando el copatronato. *1627* (noviembre) Carta de un prelado a favor del copatronato: *Justa cosa ha sido*

*Entregado: 8-3-2006. Aceptado: 23-3-2006*

monografía sobre *La historiografía del voto de Santiago*, explica las complejas interrelaciones de Quevedo con los principales actores de la polémica.[2] Pablo Jauralde en su biografía de Quevedo estudia el contenido principal de los textos pro patronato único de Santiago y apunta las consecuencias personales que le provocaron y los propósitos que su redacción podía contemplar.[3] Y José María Díaz Fernández, en dos trabajos capitales, «Quevedo y el cabildo de Santiago» y «Valor instrumental del *Memorial* de Quevedo por el patronato único de Santiago»,[4] a los que remito para una mayor profundización en este asunto, analiza la relación del memorial quevediano con el cabildo santiagués y, sobre todo, los resultados efectivos que pudo haber alcanzado en los meses posteriores a su divulgación.

Como es bien sabido, Quevedo escribe dos textos sobre este tema: el primero, titulado *Memorial por el patronato de Santiago*, fue redactado muy probablemente a finales del año 1627 y comienzos del de 1628,[5] para aparecer impreso a finales del mes de enero, tal y como el propio Quevedo anuncia en carta fechada el día 1 de febrero al cabildo de Santiago, custodiada en el archivo catedralicio: «ya mi pequeño papel ha dos dias que se imprime».[6] Debió de correr manuscrito durante algunos meses, como sostiene José María Díaz Fernández y como algunos otros datos dejan entender: una carta, del 14 de enero de 1628, de don Jorge de Orea Tineo en la que se lee: «El señor don Gonzalo Pérez Valenzuela me dijo cómo vuesamerced tiene escrito un papel valentísimo en defensa del Patronato de nuestro gran Patrón Santiago, y que se mandará escribir»; y otra, del 16 de enero, del propio cabildo compostelano, en la que se elogia el sentido de su colaboración.[7] De 13 de febrero

---

un prelado a favor del copatronato: *Justa cosa ha sido eligir... 1627* Papel de fray Pedro de la Madre de Dios, carmelita, tío del duque de Medina de las Torres. Este duque era el yerno, hijo muy amado del Olivares. *1628*, *Defensa del único y singular Patronato de Santiago. 1627* (31 de diciembre) *Copia del auto capitular de la iglesia de Jaén. 1628* (14 de enero) *Copia de la carta de la Santa iglesia de Badajoz a su Majestad Felipe IV*. [*1628 Memorial por el Patronato de Santiago* de Quevedo]. *1628*, *Por la sagrada religión de los carmelitas descalzos*, por el doctor Juan de Balboa Mogrovejo, catedrático de prima de cánones de Salamanca. *1628*, *Respuesta* que le dio el doctor Benito Méndez de Andrade, canónigo lectoral de Santiago. 1628 (26 de marzo) Carta de Quevedo a su santidad. [*1628 Su espada por Santiago*]. 1628, (22 abril, mayo) *Don Francisco Morovelli de Puebla defiende el Patronato de Santa Teresa de Jesus. 1628*, (julio) *Defensa de la verdad que escribió don Francisco de Quevedo contra los errores de Morovelli.* Mártir Rizo. *1630* (8 de enero), *Breve* de Urbano VIII, derogando el decreto a favor del copatronazgo».

[2] Rey Castelao, 1985:11-124.

[3] Jauralde, 1998: 244-258.

[4] Díaz Fernández, 1995:105-118; y 2003:381-399.

[5] Hay una carta de Tomás Tamayo de Vargas -encargado por el cabildo compostelano, como Quevedo, para defender la causa santiaguista- remitida al cabildo y datada el 26 de diciembre de 1627, en la que explica que está haciendo el memorial. Por ello, cabe esperar que Quevedo estuviera en las mismas circunstancias.

[6] Consultada en el archivo catedralicio de Santiago de Compostela.

postelano, en la que se elogia el sentido de su colaboración.[7] De 13 de febrero es la carta que responde a la de Quevedo del día 1 y en ella parece darse a entender que aún no ha llegado el texto impreso: «crece más esta confianza, pues tan en breve nos honrará vuestra merced con su papel, que a esta hora será acabada su impresión».[8]

El *Memorial* debió de estar en la calle poco antes del 18 de febrero ya que de esta fecha es la carta del fraile Francisco de la Concepción a Quevedo en la que le censura algunas de las afirmaciones del *Memorial*, cuyo estilo, según sus palabras, «bien descubre que va enojado y así la turbación no le dejó ver algunas cosas que estuvieran mejor por decir y informarse mejor de otras».[9] Sin embargo, de 20 de febrero es la carta que el cabildo envía a los «señores legados» designados para negociar con el rey en ella se mencionan los memoriales de Tomás de Vargas y de Quevedo como si aún estuvieran a punto de salir: «serán como de tan doctos y conocidos entendimientos y no se faltará al reconocimiento debido, pues es raçón usar la correspondençia que piden tales obligaçiones».[10]

A Santiago llegó el *Memorial* antes del 27 de febrero, a tenor de la carta que el Arzobispo de Santiago, fray José González, le escribe a Quevedo: «El Sr. arcediano Sanz del Castillo me remitió el *Memorial* que vuestra merced hizo en defensa del glorioso Apóstol Santiago» Y más adelante, con letra del propio arzobispo: «en el poco tiempo que he tenido, he visto el *Memorial* antes de firmar ésta y está lleno de mil grandezas en todo género. Pienso que le agravio en decirlo, pero aseguro a v. m. que nos tiene a todos con singularísimo consuelo y no menor reconocimiento. El Santo es fiador de tan grandes obligaciones».[11]

Del 2 de abril es una carta de los legados en la que solicitan al cabildo instrucciones para proceder a la remuneración de Quevedo y de Tamayo de Vargas: «principalmente el de la gratificación de Quevedo y Tamayo, que v. ms. se sirvieran avisarnos lo que en esto debemos hacer».[12] La respuesta a esta petición se produce poco después, ya que el 30 de abril de 1628 la Corporación capitular envía carta al arcediano de la catedral de Santiago, que recoge José María Díaz Fernández, en la que se acusa recibo del memorial quevediano y de forma expresa se recuerda la obligación de pagar a ambos escritores: «El memorial que recibimos del señor Don

---

[7] Se puede leer en el minutario de cartas del archivo catedralicio de Santiago de Compostela, desde el mes de noviembre de 1627 y comienzos de 1628: ACS, 941, ff. 18-18v. De ambas cartas, el propio Quevedo guardó copia que hoy conserva la Real Academia de la Historia de Madrid.

[8] ACS, 941, f. 26.

[9] Cito por el epistolario de Quevedo, publicado por Astrana Marín (*Epistolario completo*:180-181), aunque esta carta ya aparece en el volumen de Fernández-Guerra:180-181.

[10] ACS, 941, f. 28.

[11] No he podido ver esta carta en el minutario del archivo catedralicio: la conocemos a través del epistolario quevediano, publicado por Fernández Guerra, primero, y luego por Astrana Marín, pág.182:

[12] ACS, 941, f. 43.

Francisco de Quevedo vino sin carta suya y tanto este como el que sacó a luz el señor don Tomás Tamayo de Vargas nos han puesto en muchas obligaciones para cuyo desempeño es justo que v. m. y esos señores nos avisen el modo y la sustancia de la gratificación porque a medida de la estima que v. ms. harán de estos dos lucidos trabajos podamos nosotros acudir con respetos debidos a estas obligaciones; v. m. nos hará particular merced en avisarnos con puntualidad de este negocio».[13]

Hay algunas muestras más de las relaciones entre Santiago y Quevedo, como la carta enviada por el cabildo compostelano a la iglesia de Astorga el 9 de marzo de 1628. En ella se agradece el memorial remitido sobre la defensa del apóstol, que luego fue a su vez enviado al propio Quevedo para que tomara de él algunos datos interesantes, como así se desprende de ciertos pasajes:[14] «el memorial tan docto que v. s. nos remitió en 23 de noviembre pasado tocante a la defensa de nuestro apóstol remitimos a Madrid, y de él ha sacado la mayor parte don Francisco de Quevedo, caballero del hábito de Santiago, para componer su agudísima defensa».[15] Parece evidente, pues, que es inseparable la redacción del *Memorial* de las acciones del cabildo contra el patronazgo de santa Teresa.

La segunda obra, titulada *Su espada por Santiago*, fue escrita en fechas inmediatamente posteriores o de forma simultánea al otro escrito, si entendemos como tal el verbo en presente que anuncia ese nuevo texto al final del *Memorial*: «esta, señor, es bala de san Agustín que no se cae: antes, en tocando, derriba, como se verá en el papel que intitulo *Cauterio de la verdad*, donde será forzoso el desengaño de lo que se da a entender». O si leemos la carta ya citada del 1 de febrero en el que presenta el *Memorial* como «prólogo» que «va a hacer lugar a otro de mayor volumen que estoy escribiendo contra todos los papeles antiguos y modernos que se han impreso en esta razón por este compatronato».[16] *Su espada por Santiago* es un texto manuscrito por el copista habitual de Quevedo, conservado, junto a todos los papeles referidos a este asunto, que probablemente Quevedo reunió, en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. No pudo conocer la imprenta porque fue «atajado» por el secretario del conde duque, a quien no le pareció oportuno pasarlo más adelante, no tanto por su contenido, que declara desconocer, como por el destinatario,

---

[13] ACS, 941, f. 50.

[14] En especial aquellos que hablan de los santos Justo y Pastor «que ha 1320 años fueron por muchos días apellidados patrones de España, como es verdad y consta del privilegio que dio, era de Cristo 684, año de su nacimiento 646, el católico rey godo Cindasvindo y su mujer la reina Reciberca, y está original en la iglesia de Astorga, en favor del monasterio de San Frutuoso en el lugar de Compludo».

[15] ACS, 941, f. 33. Véase además la carta que el propio cabildo envía a su legado en Roma, fechada el 4 de mayo de 1628, en la que se indica que le adjuntan el texto del *Memorial* quevediano: «remitimos la defensa que hace de nuestro patronato don Francisco de Quevedo aunque pensamos la habrán remitido a v.m. nuestros agentes en Madrid» (ACS, 941, f. 61)

[16] Consultada en el archivo catedralicio de Santiago, en un legajo sin consignar.

el Consejo Real, que podía resultar enojoso.[17] Las fechas de redacción de este segundo papel son muy próximas al anterior y, teniendo en cuenta que aparece datado el preliminar dedicado al conde-duque el día 4 de mayo de 1628 (curiosamente el mismo día en que el cabildo remite a su legado en Roma el *Memorial* para que lo conozcan en sede pontificia), creo que deben comprenderse ambos escritos como dos actos de la intervención quevediana en torno al patronato.

Se ha dicho que la polémica comienza mucho antes, en 1617, el día en que las cortes, reunidas en sesión más bien ordinaria, y, a petición de fray Luis de san Jerónimo, procurador de los carmelitas, deciden elevar al pontífice el nombramiento de santa Teresa como patrona, junto a Santiago, de España.[18] Un año después, el 24 de septiembre de 1618, Felipe III detendrá esa pretensión:

> su majestad por justas consideraciones me han mandado escribir a v. s. que, no embargante su carta de cuatro de agosto en que trata el rezo de la santa madre Teresa de Jesús y del haberla recibido por patrona el reino juntó en cortes y que así se recibiese en las demás de esta corona es servido que cuanto al rezo sea conforme al breve de su santidad, guardando las reglas del breviario y en cuanto al recibirla por patrona y fiestas que se habían mandado hacer, cese todo hasta que su majestad mande otra cosa» (*Memorial que dio a su majestad*, f. 7).

Pero más adelante la cuestión se enciende de nuevo, después de parecer más apagada durante los últimos años del reinado de Felipe III, el 12 de marzo de 1622,

---

[17] Aunque no es motivo de este estudio, la carta de Juan Ruiz Calderón de primero de agosto de 1628 explica la razón del desabrimiento de don Álvaro de Villegas, secretario del conde duque, al recibir *Su espada por Santiago*, aunque el comentario valga también para el *Memorial*, dedicado «A la alteza del muy poderoso señor, el consejo supremamente real de Castilla en su Tribunal», donde algo se insinúa: «para esto tomaron por causa decir que v. m. en su libro había hecho a los del Consejo real tutores de la ley» (*Epistolario completo*, p. 203).

[18] Los pormenores de esta juntanza de cortes se pueden leer en las propias actas: «D. Juan de Henestrosa y Rafael Cornejo, escribanos mayores de cortes y ayuntamiento destos reinos de su majestad certificamos que en la villa de Madrid, a veinte y cuatro días del mes de octubre de mil y seiscientos y diez y siete años, estando el reino junto en cortes en una cuadra alta de palacio, lugar disputado para ellas y a voz de reino, se leyó en él esta petición: Jesús María, fray Luis de san Jerónimo, procurador general de la orden de carmelitas descalzos, en nombre del Padre General y de toda la dicha orden (…) le parece que el reino declare la notoriedad de la vida y milagros desta gloriosa santa y el hacimiento de gracias que a nuestro señor, de que haya sido servido de que nacido en estos reinos, para que con particular obligación ruegue e interceda a nuestro señor por ellos y ellos queden por esta razón con perpetuo reconocimiento de tenerla por su abogada y patrona» (*Decreto del reino acerca del patronato*, p. 2). En sesión posterior se accedió al ruego de los carmelitas: «y visto el dicho papel, acordó el reino de conformidad que en 24 días del mes de octubre deste año a petición del padre fray Luis de san Jerónimo, procurador de los carmelitas descalzos, se acordó que se recibiese por particular patrona y abogada destos reinos la gloriosa madre la virgen santa Teresa de Jesús» (*Decreto del reino acerca del patronato*, p. 4).

cuando Teresa de Jesús es canonizada. Los carmelitas descalzos remueven su aspiración del copatronato y cuatro años más tarde, en 1626, el rey Felipe IV propone a las cortes recobrar la vieja idea de otorgarle el Patronato junto al apóstol Santiago. El 21 de julio de 1627 Urbano VIII solicita en un breve que sea cumplido lo acordado por el Reino, siempre y cuando la decisión no cause «perjuicio, innovación o diminución»:

> utque in posterum eadem SANCTA THERESA ab omnibus et singulis eorumdem regnorum personis tam saecularibus et ecclesiasticis quam regularibus, uti talis PATRONA cum omnibus et singulis privilegiis, gratiis et indultis, similibus patronis competentibus, seu alias concedi solitis, sine tamen praeiudicio aut innovatione vel diminutione aliqua patronatus sancti Iacobi Apostoli in universa Hispaniarum regna haberi et reputari, atque ita ab omnibus, ad quos spectat, observari debere, etiam perpetuo statuimus, praecipimus et mandamus (*Breve de Urbano VIII*, p. 2-3).

El cabildo compostelano fue el primero en reaccionar a la decisión pontificia con la redacción de un memorial a Felipe IV firmado por el arzobispo.[19] Se trata de un discurso breve, distribuido en 26 puntos, muy directo, con escasa erudición, y en él se solicita que el rey junte el consejo de prelados y obispos de España para que tomen una decisión sobre asuntos eclesiásticos. Es inmediatamente posterior al Breve, ya que se le solicita al rey que no lo tenga en cuenta y que aún está a tiempo de revocarlo. El argumento básico sostiene que la decisión no fue tomada de acuerdo a las reglas del derecho, al no considerar a los procuradores de Cortes como competentes en la materia tratada y con la pretensión de que el rey, con la cautela que el propio pontífice había señalado, procediera, como había hecho su padre, a la anulación de toda campaña sobre el copatronato. Lo interesante de este escrito con respecto a los textos de Quevedo es que desarrolla los motivos centrales de la antigüedad del patronato de Santiago, instituido por el propio Dios, y el de los otros santos naturales de España que pudieran también optar al copatronato. Ambas ideas recalarán, como veremos, en los textos de Quevedo, especialmente en su *Memorial*, a la par que otros motivos, que iremos viendo, como la alusión a la antigüedad y la primacía del templo zaragozano del Pilar o la mención a la definición que dan las Partidas de Alfonso X el sabio al término *Patronus*, entre otras afinidades.

Esta no fue la única acción, ya que el cabildo de Sevilla o el de Toledo, de fuertes vínculos con la Iglesia de Santiago, también protestaron por la decisión adoptada y el propio cabildo decidió reforzar la defensa del patronato único con el

---

[19] He consultado este memorial en la *Respuesta al memorial que escribió el arzobispo de santiago contra el Patronato de Santa Teresa, por un su devoto* donde se transcribe por completo. Cito por el ejemplar que consulté en la *Hispanic Society of America* sobre *Papeles varios* sobre santa Teresa y su patronato [signatura V20]: en lo sucesivo consignaré la página.

auxilio de personas de prestigio que pudieran persuadir al rey de una retirada.[20] La campaña del cabildo compostelano, relatada por José María Díaz Fernández, contó con la ayuda, estimable en remuneración precisa, como hemos visto, de Tomás Tamayo de Vargas y de Francisco de Quevedo. Los resultados de estas participaciones se pudieron ver a finales en febrero de 1628 en forma de *Memorial por el patronato de Santiago*, firmado por Quevedo, y el *Memorial a su majestad de la iglesia de Santiago,* firmado por el arzobispado de Santiago, pero cuya autoría debe atribuirse a Tamayo de Vargas. En todo caso, este *Memorial* de Tamayo de Vargas, asumido por la iglesia compostelana, es posterior al de Quevedo, no sólo porque consta la tardanza del autor en satisfacer el encargo, sino porque contesta a otros papeles escritos posteriormente al texto quevediano.

La inmediatez de las respuestas al primer escrito, redactado a su vez de forma rápida por el arzobispo de Santiago, hace imposible trazar un cuadro cronológico de los demás escritos, ya que la redacción de alguno de ellos, como es el caso del propio memorial de Quevedo, se ve alterado muy probablemente por la aparición de otros documentos.[21] Al *Memorial* del arzobispo le contestan al menos tres personas, que coinciden, aunque no del todo en el tiempo, con los siguientes escritos:

1. La primera aparece en noviembre del año 1627 con el título de *Justa cosa ha sido elegir por patrona de España y admitir por tal a la gloriosa madre Santa Teresa de Jesús*.[22] El autor es desconocido, pero varias pistas conducen a Córdoba y concretamente al obispo. Quevedo mismo lo señala en la carta que el 1 de febrero de 1628 envía al cabildo compostelano: «que sin nombre de autor corre y dicen que es del señor obispo de Córdoba y otro del Padre fray Pedro de la madre de Dios que es el pos-

[20] No se puede olvidar el discurso del licenciado Pedro de Losada y Quiroga, *Al ilustrisimo y reverendísimo señor arzobispo y al deán y cabildo de la santa iglesia metropolitana del apóstol Santiago*, que, según Rey Castelao, pudo salir al tiempo del memorial del propio arzobispo, aunque no hay datos para certificarlo.

[21] Una sumaria relación de los escritos aparecidos en primer término la proporciona Francisco Morovelli: «Ocho son los que han escrito a favor desta gloriosa santa y cinco contra ella, todos los he visto destos fue el primero el señor arzobispo de Santiago, luego Pedro de Losada, canónigo de Jaén, con atrevida libertad, don Francisco de Quevedo, don Francisco de Melgar, que ha hecho dos impresiones y don Martín de Anaya Maldonado; de aquellos creo que fue el primero un gran prelado, que escribió tres papeles que andan impresos sin nombre de autor, todos santos, doctos y graves. A estos siguió otro impreso y dos de mano, también sin nombre de autor, y sin duda aventajadísimo, luego el de fray Pedro de la madre de Dios, florido y elegante, después escribió el doctor Balboa, catedrático de Prima, en el punto de derecho superior a todos a este sucedió don Melchior y yo soy el último» (*Defiende el patronato de santa Teresa de Jesús, Patrona Ilustrísima de España y responde a don Francisco de Quevedo Villegas, caballero del habito de Santiago, a don Francisco de melgar, Canónigo de la doctoral de Sevilla y a otros que han escrito contra él*, Málaga, Juan Renè, 1628. f. 34.)

[22] Cito por el ejemplar que consulté en la *Hispanic Society of America* sobre *Papeles varios* sobre santa Teresa y su patronato [signatura V20]: en lo sucesivo consignaré la página.

trero y peor».[23] En el texto de *Justa cosa* se hace referencia expresa a una decisión del tribunal de la Rota que favoreció los términos de una disputa del obispo de Córdoba sobre la definición del término patrón como abogado (f. 3v). Y también se cita, de forma muy singular, a Córdoba: «Y así se reza en Córdoba de Santiago y de san Acisclo, patrones: y en los demás obispados se hará lo mesmo con los patrones» (f. 4). Más clara parece la alusión en la *Adición a la información de derecho que se hizo en Córdoba el mes pasado de noviembre en defensa del patronato de santa Teresa de Jesús*, que constituye la continuación, como su propio nombre indica, del papel anterior de *Justa cosa*.

2. De estas fechas también es la *Respuesta al memorial que escribió el arzobispo de Santiago contra el Patronato de Santa Teresa, por un su devoto*, de unas 30 páginas, que también podría ser del arzobispo de Córdoba,[24] en las que se rebaten una a una las argumentaciones del arzobispo de Compostela. Gracias a esta respuesta conocemos los pormenores del escrito del arzobispo, ya que se reproduce íntegramente (páginas 6 a 13) como paso previo a su refutación. Como el escrito del arzobispo trata de denunciar la nulidad del proceso, la *Respuesta* se presenta, como los anteriores discursos, como una información de derecho, llena de autoridades para defender el derecho del reino en no dar marcha atrás en sus decisiones, una de las principales ideas que se repiten a lo largo de la defensa carmelita.

3. Otro de los textos más tempranos es el de fray Pedro de la madre de Dios, titulado *Memorial que dio a su majestad el padre fray Pedro de la Madre de Dios*,[25] de catorce folios, estructurado al uso de las informaciones en derecho con varios puntos numerados, con el propósito principal de defender al rey, al reino e, incluso, al pontífice de las protestas santiaguistas. El papel de fray Pedro es conocido por Quevedo mientras éste se halla escribiendo el *Memorial*. En la carta citada del 1 de febrero al cabildo recuerda este papel, si bien da la impresión de que no tuvo tiempo de contestar al fraile carmelita debidamente y que dejó la refutación para el escrito siguiente de *Su espada por Santiago*, donde se desahoga dialécticamente por lo menudo.

4. Otro documento importante en esta polémica, quizá el más erudito, por la condición de su autor y por la aportación de autoridades al argumentario, es la información en derecho encargada al doctor Balboa de Morgovejo o Mogrovejo por los carmelitas, titulada *Por la sagrada religión de los carmelitas descalzos con la santa Iglesia metropolitana de Santiago y demás consortes sobre el Patronazgo destos reinos de castilla que a instancia de su majestad concedió la santidad de nuestro santísimo padre Urbano VIII*. Se trata de un extenso discurso,[26] de 50 páginas, muy sólidamente estructurado, que trata de

[23] Carta ya citada, conservada en el archivo catedralicio de Santiago donde la pude consultar.
[24] Tan sólo es una conjetura, basada precisamente en el comentario de Morovelli sobre «los tres papeles que andan impresos sin nombre» que escribió «un gran prelado».
[25] Cito por el ejemplar que consulté en la *Hispanic Society of America* sobre *Papeles varios* sobre santa Teresa y su patronato [signatura V20]: en lo sucesivo consignaré la página.
[26] Cito por el ejemplar que consulté en la *Hispanic Society of America* sobre *Papeles varios* sobre santa Teresa y su patronato [signatura V20]: en lo sucesivo consignaré la página.

demostrar desde un punto de vista preferentemente jurídico la corrección de la decisión tomada por el rey, por el reino y, finalmente, por el pontífice. Balboa de Morgovejo, o Mogrovejo, como rezan algunos de estos escritos sin que quepa asegurarse apellido firme, era a la sazón catedrático de prima en la Universidad de Salamanca, con fama de hombre riguroso al que podía encomendársele una tarea tan precisa y relevante como la de sustentar la defensa de los carmelitas descalzos. Pero a Quevedo no le dio tiempo de incorporar a su diatriba el trabajo de Balboa, bien porque lo desconocía, bien porque salió publicado después de febrero, tras la impresión del *Memorial.*[27]

Quevedo interviene con la redacción del *Memorial* en la polémica. Comenzó a escribirlo muy poco después de la del arzobispo, pero mientras lo iba escribiendo fueron saliendo a la luz tanto los escritos del obispo de Córdoba como el de fray Pedro de la madre de Dios. En el *Memorial por el patronato de Santiago* de Quevedo, a tenor de estas circunstancias y antecedentes, se pueden ver las siguientes relaciones con los textos anteriores. Con el texto del arzobispo de Santiago, Quevedo establece varias líneas argumentales y mantiene numerosos puntos en común, como resultado de una más que segura unidad de acción contra los carmelitas. Repasaré uno a uno estos aspectos, que contribuyen a comprender el lugar que Quevedo asume en la polémica.

En primer lugar, la consideración del rey como «administrador perpetuo» de la orden es recordada en el *Memorial a su majestad* de la iglesia de Santiago: «añádese a esta otra fuerza mayor, que es vuestra majestad Administrador perpetuo de la milicia más noble del santo Patrón, después que entró en su maestrazgo en tiempo de los señores Reyes Católicos e su corona». En nota al margen se puede leer: «por concesión de Alejandro Sexto, año 1499, que confirmó después el papa Adriano VI, a instancia del señor emperador, bisabuelo de vuestra majestad. Rades de Andrade en su *Crónica de las tres órdenes*» (f. 8). En *La regla y establecimiento de la caballería de Santiago del espada,* publicada en 1603, se lee:

> Muertos los Reyes Católicos, el papa León X dio la administración de la orden al emperador y rey don Carlos V deste nombre entre los emperadores y de los reyes de España el primero: y después el papa Adriano le dio la administración perpetua para él u los reyes sus sucesores. Y así lo tiene agora el rey don Felipe nuestro señor su hijo» (f. 23).

El arzobispo de Santiago, pues, proporciona a Quevedo el marco legal de su *Memorial* ya que planteará su discurso como una petición de un caballero profeso de la milicia de Santiago hacia el administrador perpetuo de la orden.

---

[27] Francisco Morovelli se lamenta de que Quevedo no lo haya leído: «con el dolor de no haber visto lo que escribió el doctor Balboa» (*Defiende el patronato de santa Teresa de Jesús*…, f. 30).

Como complemento a este título, Quevedo tratará al rey como «alférez de Santiago», como el que debe llevar la bandera (tal es la definición exacta de alférez) de la milicia de Santiago. Quevedo le exige ese comportamiento, al recordarle su condición heredada por años de antigüedad de acompañante de Santiago. Quevedo obliga al monarca con argumentos históricos que están presentes también en las palabras del arzobispo, cuando le recuerda en el *Memorial a su majestad*: «oficio de que se apreció aquel gran rey (don Fernando) debajo de la conducta de tal caudillo, añadiendo al título de Rey del cetro de León el de alférez del bienaventurado Santiago», mientras anota al margen la cita latina: «ego fernandus per dei misericordiam legionensis sceptri rex et B. Iacobi Vexillifer, en un privilegio en que confirma al arzobispo de Santiago la capellanía mayor, era 1206» (f. 7v-8). Quevedo recurrirá a semejante topos, si bien con fechas distintas:

> Y el señor rey don Fernando II, en su privilegio, «*data Compostellae per manum Archidiaconi Cancellarii XI. Kalendas Octobris, sub Aera 1236*», dice tales razones: «Quien quisiere conservar el reino de España y dilatalle, este consejo ha de seguir: que procure tener propicio al beatísimo Santiago cierto y especial Patrón de las Españas. Yo Ferdinando, por la misericordia de Dios Rey del cetro de León, Alférez de Santiago, con solicitud insistiendo en este deseo».

Para la iglesia de Santiago este argumento fue muy especial porque de esa manera el arzobispo urgía al rey a comprometerse consigo mismo, al indicarle una de sus principales obligaciones. Tanto fue así que el arzobispo concluirá su discurso con la repetición del privilegio de Fernando II. Este aspecto del tratamiento real, lejos de constituir una cuestión de formas, será motivo de encendida polémica, ya que fue entendido como una impertinencia por parte de Quevedo que puso a Felipe IV delante de una decisión incómoda y se propuso a sí mismo como un noble exigente. Aunque la causa del enfado del conde duque y del posterior destierro de Quevedo a la Torre de Juan Abad fue, al parecer, la apelación (en *Su espada por Santiago*) a que el Consejo Real tomara cartas en el asunto, no cabe duda de que los términos de la solicitud aparecían a los ojos del monarca como especialmente impropios. Sin atreverme a ir más lejos en las conjeturas, sí hay constancia de que la posición adoptada por Quevedo ante el monarca debió de irritar a más de uno: el caso de Francisco de Morovelli es paradigmático, ya que criticará a Quevedo esta alusión, así como su condición contradictoria de parte legítima como caballero y defensor de toda la orden. Mártir Rizo aduce para su *Defensa de la verdad* precisamente las crónicas de Rades (f. 7v) como forma de contrarrestar las sin duda desabridas notas de Morovelli.[28] Tanto Morovelli en su diatriba como Mártir Rizo en su apología dedican amplio espacio a esta cuestión aparentemente formal.

[28] Mártir Rizo, 1628.

Otro de los asuntos, quizá menores, que el cabildo de Santiago aporta al *Memorial* quevediano es la alusión al templo del Pilar en Zaragoza, como uno de los ejemplos de la intervención material de Santiago en la península: en el *Memorial que dio a su majestad* se puede leer: «fundó su iglesia, no sólo la espiritual, con su doctrina, sino la material, levantando la de Zaragoza, la primera de las del mundo con los requisitos que dispone el Derecho» (f. 4v). La nota del arzobispo se complementa con la carta que el cabildo compostelano le envía a Quevedo el 16 de enero de 1628, en donde le recuerda la acción de Santiago en la basílica zaragozana:

> ¿Quién duda que en conocidas y multiplicadas obligaciones se desembarazará vuesamerced para acudir a la defensa del apóstol Santiago y de su singular patronazgo de estos reinos, dádole por boca del Espíritu Santo en la partija apostólica y confirmádole por la de la intemerata Virgen, en Zaragoza» (*Epistolario completo*, p. 176).

La observación, por supuesto, constituía un topos en la época: a Quevedo se le pudo ocurrir a tenor de otras averiguaciones.[29] A pesar de ello, la mención de la iglesia compostelana a este hecho contribuye decisivamente a la alusión quevediana:[30]

> Señor, Santiago solo hizo esta Iglesia de España: soberano testigo es el milagroso santuario del Pilar de Zaragoza, templo primogénito de la cristiandad desta monarquía. Él la amparó después de hecha: nada desto toca a santa Teresa, que nació en nuestros tiempos y en el mayor aumento della.

De todos los argumentos que el arzobispo de Santiago lanza en su *Memorial* el del concepto jurídico de *patrón* es el más disputado por los participantes en el debate. La clave está en el recurso a la definición que da la Partida Primera, título XV, ley segunda, de Alfonso X, titulada «Qué cosa es padronazgo e por qué cosas se gana». En el *Memorial que dio a su majestad* de la iglesia de Santiago se transcribe esta definición como parte de la argumentación (f. 4v), tal y como luego Quevedo, siguiendo tal vez esta pauta, hará: «Patronus, en latín tanto quiere decir como padre de carga, ca assí como el padre del home es encargado de fazienda del fijo en criarlo, e en

[29] Por ejemplo, en la *Historia de España* del padre Juan de Mariana (edición de D. F. P. y M., p. 89b) se puede leer sobre el apostolado de Santiago Zebedeo por Hispania: «Publicó la nueva luz del Evangelio primero en Zaragoza, donde por su amonestación se edificó un templo con advocación de la Virgen sagrada, que hoy se dice del Pilar».

[30] No puede olvidarse, en este sentido, la observación de Morovelli por lo que tiene de recepción sobre este extremo: «aquí anduvo don Francisco corto en la alabanza de Santiago, que le resulta desta fundación, pues no solo fue este templo del Pilar de Zaragoza primógenito de la cristiandad desta monarquía, sino de la cristiandad de todo el mundo» (*Defiende el patronato de santa Teresa de Jesús*…, f. 6v).

guardarlo, e en buscalle todo el bien que pudiere; assí el que fiziere la Iglesia es tenudo de sofrir la carga della, abundándola de todas las cosas que fueren menester quando la faze, e amparándola después que fuer fecha». Quevedo continúa con la definición con otro pasaje, también empleado por el arzobispo de Santiago: «E este derecho gana home por tres cosas. La una por el suelo que da a la Iglesia en que la fazen. La segunda, porque la fazen. La tercera, por heredamiento que la da». Esta definición jurídica compromete a Quevedo con un nuevo tipo de discurso, que exige la aportación de autoridades como el *Corpus iuris* en las materias de contrato o pactos. En el *Memorial a su majestad* de la iglesia de Santiago se recuerda esta definición: «En el derecho canónico se adquiere el de patronazgo, por fundación, dotación y reedificación: solamente se hallan estas gracias en nuestro Apóstol, conferidas a España como a única suerte suya» (f. 4v). Quevedo hará uso de este concepto de forma somera en el *Memorial:* sin embargo, volverá a él en *Su espada por Santiago*. El empleo de estas definiciones del *Corpus iuris*, donde se especifica *patronum faciunt dos, edificatio, fundus*,[31] constituye la base de la defensa del patronato único de Santiago, ya que los carmelitas prefieren una consideración más laxa del concepto patronazgo, con el fin evidente de admitir en él a la propia santa Teresa. El *Memorial* rozará esta cuestión, que pasará a ser central y capital en el segundo de sus discursos.

El asunto jurídico cobra gran importancia en toda la polémica. El arzobispo de Santiago lo plantea bajo los conceptos de donaciones, contratos o pactos. Quevedo en uno de los pasajes más rotundos apelará a una sentencia del *Corpus iuris civilis* romano, en la que se trata el asunto de las donaciones irrevocables, como es el caso del propio patronato, otorgado por el propio Dios a los reyes de España:

> Dice esto como se ha decir y mándalo como se debe obedecer la l. *si pater*, § fin. ff. *de donationibus*, ibi: «Si quis aliquem a latrunculis, vel ab hostibus eripuerit et quid pro eo ab ipso accipiat, haec donatio irrevocabilis est, nam merces eximii laboris appellanda est, quod pro contemplatione salutis aestimari non placuit». Conoció esto, Señor, vuestro padre y puso silencio a esta plática y respondió a la Iglesia que estuviese cierta que no se trataría más della; y Vuestra Majestad lo debe proseguir así.

En el *Memorial a su majestad* de la iglesia de Santiago se utiliza exactamente esta misma autoridad, con la cita de ese pasaje del *Corpus iuris* al margen del texto:

> De justicia pide su único patronato Santiago, por justicia le conserva i defenderá, por no poder ser en tiempo alguno irrevocable la donación, que de él le hicieron los reyes y reinos de España por beneficios no sólo equivalentes sino superiores a los que la leyes disponen en la remuneración» (f. 6).

---

[31] La cláusula remite al capítulo 25, X *de iure patronatus*, III, 38,

Puede resultar coincidente, pero da la impresión de que Quevedo recurrió a ese pasaje, alentado por la argumentación del arzobispo.[32]

Con el texto de *Justa cosa* que, como señalé sale muy poco después del memorial de la iglesia de Santiago, Quevedo establecerá varias relaciones. El principal argumento, y casi único, aunque renovado con nuevos ángulos de vista, es el de que el breve no puede ser revocado por ser el acto voluntario de un órgano reunido para ello. Aparece expresado en el punto 14 de los quince de que consta este papel: la razón es que «recebir un santo o santa por patrón (que es lo mismo que por abogado) acto es meramente voluntario, y ya el reino aceptó y eligió a esta santa por Patrona» (*Justa cosa*, f. 6v-7).[33] Quevedo menciona de forma específica este punto, al tiempo que, de modo un tanto irónico, hace ver que el autor anónimo de *Justa cosa* repite sus ideas, cuando en realidad se trata de una conclusión en la que insiste: «Y pues en este nuestro patronato la ha habido [la confirmación] de la Sede apostólica, tanto por eso está más firme y vuelvo a decir que aunque el Papa revocase el dicho breve, quedaría valido el Patronato» (*Justa cosa*, f. 7).

Otro de los argumentos que Quevedo destaca de *Justa cosa* es el de que santa Teresa es santa moderna. El autor de este papel afirma concretamente:

> lo otro porque siendo santa Teresa santa moderna, conocida y tratada por los muchos que hoy viven y las otras santas españolas tan antiguas que nadie de los que hoy viven las conoció ni trató en este mundo, muy a propósito es acudir a la santa moderna, que conocimos y tratamos primero que a las antiguas como quien en una gran necesidad acude al que es o fue más amigo o conocido suyo, y porque así vemos por experiencia que Dios nuestro Señor algunas veces obra muchos milagros, por los que se encomiendan a los santos modernos (*Justa cosa,* f. 3).

Quevedo, que tal vez sepa quién puede ser el autor del papel y, sobre todo, cuál es la condición episcopal del mismo, se atreve con una refutación más seria, al acusarle de negar al apóstol la fuerza como santo y, por tanto, de necesitar la ayuda de santa Teresa. Efectivamente, el autor de *Justa cosa*, de forma involuntaria, según se desprende de la cláusula, concluye que si no puede el apóstol, santa Teresa le puede

---

[32] Otro de los puntos de contacto con el texto del memorial compostelano se establece a partir de las observaciones del arzobispo sobre los demás santos naturales de España. Como este extremo va a ser contestado de forma particular por fray Pedro de la madre de Dios, lo veremos en conjunto más adelante.

[33] Llama la atención que la misma expresión, «acto voluntario», fuera empleada por don Alonso de Villegas, secretario del conde duque, cuando rechaza a Quevedo, en carta escrita el 18 de mayo de 1628, la entrega de *Su espada por Santiago*: «elegir patrón es acto voluntario, con que se escoge por abogado uno de los santos» (*Epistolario completo*, p. 194).

ayudar: se trata en realidad del número 6 del papel *Justa cosa*[34] y para ello recurre a la autoridad bíblica del pasaje de san Lucas (10,40) de Marta y María. El texto de *Justa cosa* glosa este pasaje, aunque reproduce la cita sólo en latín: Quevedo traducirá el texto. El autor de *Justa cosa* añade: «no es nuevo dar Dios mujeres para ayudar a los hombres» (*Justa cosa,* f. 4v). Para complementar el argumento de que santa Teresa es compañía para el apóstol aduce el pasaje del Génesis en el que Dios decide otorgar al hombre compañera. El argumento conducía a un terreno peligroso, (que obviamente Quevedo no desaprovecha) aunque el autor anónimo, consciente de los riesgos de su propuesta, añade:

> que bien pudiera Dios dar otro modo para la generación y por eso no dijo que se la daba para ella sino para su ayuda que oficios hay para los cuales es mejor la ayuda de una mujer que la de un hombre, como se dice en el capítulo 36 del Eclesiástico (*Justa cosa,* f. 4v).[35]

Quevedo, como se ve, entra precisamente en el mismo terreno que el autor de *Justa cosa*, a sabiendas además de su condición de obispo, por lo que sus comentarios, extensos por otra parte, sobre ambos pasajes bíblicos adquieren una importancia extraordinaria. No cabe duda de que rebatir interpretaciones de pasajes no precisamente fáciles desde el punto de vista de la ortodoxia religiosa prueba el grado de beligerancia del texto quevediano.

Con fray Pedro de la madre de Dios, al que luego contestará de forma más detallada en *Su espada por Santiago*, el *Memorial* debate en tres puntos, que, por otra parte, vienen determinados previamente por el escrito del arzobispo: la condición única del patronato no sólo en España sino en otros lugares; la posibilidad de que otros santos, sólo por haber nacido en España, sean igualmente promovidos a patrones; y las intervenciones de los carmelitas en el entorno del rey, que luego aprovechará en *Su espada por Santiago* para más profundas críticas. La primera observación que Quevedo aprovecha para su diatriba es la afirmación de fray Pedro de la madre de Dios de que apenas halla «patrón único sino acompañado, sino es en Inglaterra» (*Memorial que dio a su majestad*, f. 7-7v). En el caso concreto de España, sostendrá en el punto 25 de su escrito «que tiene por patrones a Santiago y a san Millán como es notorio», al tiempo que se lamenta de que nunca «a este santo se le hubiese hecho la

[34] En *Su espada por Santiago* repetirá esta cita y además con semejantes precauciones: «por dos cosas no aplico mi consideración a Vuestra Majestad en esto que he referido: porque no me atrevo, y porque la gran piedad de vuestra real dignidad y el muy aventajado talento que Dios nuestro Señor fue servido de daros, no sólo me excusan, antes con superioridad me lo manda». Eso demuestra que ese pasaje era especialmente criticable.

[35] A Francisco Morovelli esta acusación quevediana le pareció fuera de lugar y obscena.

contradicción que a santa Teresa» (*Memorial que dio a su majestad*, f. 7v).[36] En esta misma argumentación se traen casos semejantes de naciones o ciudades que tienen varios patrones: «Francia, como es notorio, tiene por patrones a san Dionisio, san Remigio, san Luis» (*Memorial que dio a su majestad*, f. 7v) o en el mismo punto 25: «el reino de Nápoles tiene por patrones a santo Tomás, san Januario y ambos reinos introducen a santa Teresa por patrona. El reino de Sicilia tiene trece patrones. El Estado de Milán tiene por patrones a san Ambrosio y san Carlos» (*Memorial que dio a su majestad*, f. 7v). En el caso de España, fray Pedro de la madre de Dios recordará el caso de «la santa iglesia de Toledo», que «tiene por patrones a san Eugenio, a santa Leocadia y san Ilefonso»(*Memorial que dio a su majestad*, f. 7v). Sin esta intervención del fraile carmelita, Quevedo no habría apurado la argumentación, ya tocada por el arzobispo de Santiago muy de pasada, con la incorporación al discurso de matizaciones especiales sobre el patronazgo en Francia o Venecia o Nápoles:

> Y lo que multiplica en Francia, si se estudia bien, se hallará que sólo san Dionís se invoca y que san Remigio es abogado, porque convirtió el primer rey cristiano de Francia, que fue Clovis; y eso fue de aquel rey y de Lotario, cuando dijo, hablando de Luis su padre: «*Ludovicum patrem suum de poenis praedictis, meritis sancti Petri, et precibus sancti Remigii cui Deus magnum apostolatum super reges, et gentes Francorum dedit certissime liberandum.* «Grande apostolado», dice. Así lo refiere Lupoldo Bebemburgio en su libro *Veterum Germaniae principum in fide constantia*. San Luis más es que abogado, porque rey y santo aún es señor y padre y solo se apellida san Dionís. (…) Y no son menos dignas, Señor, de vuestra real advertencia dos novedades tan grandes como añadir Patrón, cosa que ni ha hecho ni consentido intentar otra ninguna nación. Venecia está contenta y confiada con sólo san Marcos, y gran parte de los ultramontanos con san Jorge, y Francia con san Dionís; y la casa de Borgoña, que es patrimonio de Vuestra Majestad, con sólo san Andrés, y así los demás; y aun en los oficios y ministerios que se juntan en cofradías no se ha intentado esta multiplicación.

El segundo asunto que Quevedo refuta tiene que ver directamente con una de las argumentaciones del arzobispo de Santiago que el fraile carmelita rechaza: fray Pedro de la madre de Dios así lo plantea:

> A lo primero que aquí se opone que porque ha de ser santa Teresa patrona teniendo España tantos santos etc, respondo dos cosas: la primera que este nego-

[36] Es curioso que este punto haya sido motivo de polémica en el texto quevediano: Francisco de Morovelli ataca esta crítica con las siguientes palabras: «El padre fray Pedro de la Madre de Dios afirma justamente que san Millán es patrón de España y que apenas halla único patrón sin acompañado en Inglaterra, y esto es diferente de lo que don Francisco le atribuye, pues vemos que confiesa único patrón en Inglaterra» (*Defiende el patronato de santa Teresa,* f. 11v).

> cio bien mirado es de arriba y siendo de Dios debe ser respetado como uno de sus juicios, cuya razón y causa él se la sabe y querer ahondar en sus juicios es vana curiosidad y conocido peligro» (*Memorial que dio a su majestad*, f. 8v).

Quevedo responderá precisamente a esta primera objeción de fray Pedro de la madre de Dios, señalando referencia de folio y página exacta, con una observación semejante a la que recorre el memorial primero del arzobispo de Santiago: que la petición (el negocio) es más bien terrenal y fruto de las gestiones de los frailes carmelitas entre la corte: «Este negocio, bien leído, es de fray Luis de San Jerónimo, procurador de la Orden de la Reforma, que, como tengo probado sin otra inspiración ni milagro que una petición y su solicitud, lo pidió a las Cortes».

En este caso, Quevedo prolonga el planteamiento del arzobispo de Santiago que fue el primero en referir los casos de otros santos que igualmente podrían haber contado con el privilegio de ser nombrados patrones de España. La erudición quevediana se extiende en estos casos con una relación numerosa de santos naturales de España, hasta el punto de que esta cuestión pasa a formar parte del título del *Memorial*. Con la lectura precisamente del título el lector sabía que se trataba de uno de los puntos esenciales de la polémica, quizá excesivamente histórico, lejano de la pretensión jurídica que motivaba la intervención de fray Pedro de la madre de Dios. En todo caso, no conviene olvidar que ya en el decreto de 1617, el que fue parado en última instancia por el propio rey Felipe III, figuraba implícitamente esta consideración del lugar de nacimiento de santa Teresa.[37] El arzobispo de Santiago no dejó pasar la ocasión para arremeter con este argumento, que Quevedo ampliará con datos más precisos.

El tercer asunto que Quevedo toma de fray Pedro de la madre de Dios afecta personalmente al rey. Tal y como se plantea en el memorial quevediano, el lector necesita conocer el texto de fray Pedro de la madre de Dios para comprender el alcance de las insinuaciones quevedianas. En el papel de fray Pedro de la Madre de Dios se cuenta, con el propósito de convencer al rey de las virtudes de la santa, que ésta intercedió por Felipe II para alcanzar los cielos, tras su paso por el purgatorio:

> tan esforzadamente que al fin dio alcance a su gloria, adonde ella misma le llevó, acompañándole desde el purgatorio.Toda esta historia deponen tres testigos mayores, de excepción, de santidad y opinión conocida y más en esta corte: el uno fue el hermano fray Francisco del niño Jesús. El otro el padre fray Francisco, por

[37] Quevedo argumenta con la relación de otros santos naturales porque en el *Decreto* se hace mención expresa a «esta santa y prodigiosa mujer nacida y criada en Castilla que tanto ha honrado esta nación (*Decreto del reino acerca del patronato*, p. 3).

> sobrenombre indigno. El tercero se calla hasta que Dios asegure su santidad con la bienaventuranza que por vivo no goza» (*Memorial que dio a su majestad*, f. 4).[38]

Quevedo, en tono enigmático, le pedirá al fraile «que nos diga qué llamaremos a aquellas cosas que deponen el hermano Francisco y el hermano Francisco indigno y el tercero que se calla y la madre Antonia». Lo deja simplemente planteado, aunque en *Su espada por Santiago* glosará con especial énfasis las afirmaciones de fray Pedro de la madre de Dios sobre el largo purgatorio de Felipe II (ocho días) o sobre la santidad indiscutible del tercero de los Franciscos, ya prevista por el propio fraile. El texto de Quevedo resulta incomprensible sin el pasaje de fray Pedro de la madre de Dios que en *Su espada por Santiago* dará aún más juego.

Aunque el texto de Francisco Morovelli de Puebla en defensa del patronato de santa Teresa ataca de manera frontal el discurso quevediano, una de sus apreciaciones explica el lugar que ocupa Quevedo en esta polémica: «es el que más se deja entender de todos, por no estar escrito en modo jurídico, desta manera será más agradable esta música de lo que sería con una sola cuerda, sin tocar otras y aun más dificultosa» (f. 3). El *Memorial* de Quevedo, compuesto, como señala el propio Morovelli, «con atrevida libertad» recoge las distintas facetas de la polémica, tal y como iban surgiendo. No se limita a una mera información en derecho, sino que vierte en ese mismo marco los argumentos más variados para dar solidez erudita a su discurso. Pero, sin los estímulos del arzobispo de Santiago, del obispo de Córdoba, oculto tras el anonimato, y del fraile Pedro de la madre de Dios, el texto quevediano no cobraría su más pleno sentido.

MANUEL ÁNGEL CANDELAS COLODRÓN
UNIVERSIDADE DE VIGO

## Bibliografía

Díaz Fernández, José María, (1995) «Quevedo y el cabildo de la catedral de Santiago» en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 105-118

____ (2003) «Valor instrumental del *Memorial* de Quevedo por el patronato único de Santiago», *Iacobus*, 15-16. 381-399.

Jauralde Pou, Pablo, (1998) *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia. 244-258.

[38] En *Su espada por Santiago* Quevedo reproduce este mismo pasaje del fraile Pedro de la Madre de Dios.

Mártir Rizo, Juan Mártir Rizo, Juan Pablo, (1628) *Defensa de la verdad que escribió don Francisco de Quevedo y Villegas, caballero profeso de la orden de Santiago, en favor del patronato del mismo apóstol único patrón de España*, Madrid.

Rey Castelao, Ofelia, (1985) *La historiografía del voto de Santiago*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela. 11-124.

María Jesús García Garrosa
«Unión de voluntades» y «Ajuste de intereses»:
el matrimonio en el teatro sentimental del siglo XVIII
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 2007, LXXXIII, 129-151

# «UNIÓN DE VOLUNTADES» Y «AJUSTE DE INTERESES»: EL MATRIMONIO EN EL TEATRO SENTIMENTAL DEL SIGLO XVIII

Antes eran los casamientos por contrato, siendo a la verdad
más bien ajuste de los intereses, que unión de voluntades.
Manuel Antonio Ramírez y Góngora. *Óptica del cortejo*[1]

En sus reflexiones sobre los problemas de la historia cultural señala Peter Burke dos consignas básicas de esta disciplina: de un lado, evitar la tentación «de tratar los textos y las imágenes de un periodo determinado como espejos, como reflejos no problemáticos de su tiempo», y, de otro, «practicar la crítica de fuentes, preguntándose por qué llegó a existir un determinado texto o imagen; si tenía como propósito, por ejemplo, persuadir a los espectadores o a los lectores para que emprendiesen un determinado curso de acción» (Burke, 2006: 35-36). Asumiendo estas premisas desde la perspectiva de la historia literaria, el presente trabajo propone una lectura de algunas obras del género sentimental en que la ficción dramática parece mostrar no sólo una reconstrucción literaria de un estado social, sino que puede considerarse una realización escénica capaz de modificar la realidad que refleja.

Como sucedió en otras literaturas europeas, el teatro sentimental se desarrolló en el panorama literario español del siglo XVIII como uno de los géneros más ap-

[1] *Óptica del cortejo. Espejo claro en que con demostraciones prácticas del entendimiento se manifiesta lo insubstancial de semejante empleo.* La obra, una crítica del cortejo publicada por primera vez en Córdoba en 1774 y atribuida a José de Cadalso en alguna de las varias ediciones posteriores, es en realidad de Manuel Antonio Ramírez y Góngora (Aguilar Piñal, 1993: VII, 23). Cito por la edición de 1803, en el tomo IV de las *Obras* de Cadalso; la cita en las páginas 23-24.

*Entregado: 13-3-2007. Aceptado: 2-7-2007*

tos para el análisis y expresión de los sentimientos, al tiempo que ofrecía una pintura realista de los valores morales y sociales de la España del Antiguo Régimen. Al aunar estos dos elementos, el amor y el matrimonio se convierten en el tema por excelencia de las comedias y dramas sentimentales escritos en las tres últimas décadas del siglo XVIII y los primeros años del XIX (García Garrosa, 1990: 101-145). Todas las perspectivas del sentimiento amoroso y de la relación conyugal tuvieron cabida en el teatro sentimental, desde la imagen complaciente de una vida familiar con esposos modelos de virtud, a las amarguras e incluso tragedias que se derivan del matrimonio secreto, sin olvidar el divorcio o el adulterio[2]; pero el aspecto que más parece interesar a los dramaturgos es el estadio previo a la realización de la unión matrimonial. El conflicto entre los sentimientos individuales y las normas sociales, esto es, entre la libertad que reclaman los hijos para elegir estado y consorte y la autoridad paterna que no tiene en cuenta sus inclinaciones, se convierte en el eje central de casi todas las obras, a través sobre todo del tema del matrimonio desigual entre hijos de nobles y de plebeyos. La resolución dramática de este conflicto varía según la posición ideológica y la filiación estética de los autores, pero mayoritariamente se tiende a una solución que garantice el mantenimiento del orden social establecido, evitando la mezcla de sangres y la movilidad estamental. La confrontación entre lo individual y lo social, y la búsqueda de una forma en la que lo privado (los sentimientos) y lo público (la unión matrimonial) puedan armonizar revela las diferentes tendencias que subyacen en la concepción del amor y del matrimonio en los años finales del siglo XVIII: de un lado la unión de afectos y voluntades, en consonancia con las corrientes filosóficas que proclaman la obediencia a la ley natural; de otro el ajuste de intereses, la visión contractual de una unión cuyo destino es encauzar en la esfera familiar los deberes de hombres y mujeres con su estamento y con el conjunto de la sociedad.

El conflicto dramático que plantean estos textos escénicos –que aparece también en otras formas literarias del último tercio del siglo XVIII y los inicios del XIX, en especial la comedia neoclásica y la novela- es en buena medida consecuencia del triunfo de la filosofía sensista y de la reivindicación del yo[3]. La consideración del hombre como un ser sentimental, dotado de una capacidad de sentir que es fuente de sensaciones, de conocimiento, de valores éticos y de pautas de conducta, fue acostumbrando al hombre del siglo XVIII a la exploración de sus emociones y a la consideración de las mismas como moralmente buenas. Este planteamiento ético de la sensibilidad, que muestra al hombre el camino de la virtud, justifica la reivindicación de unas elecciones o unos comportamientos individuales basados en las inclinaciones

[2] Algunos de estos aspectos han sido analizados por García Garrosa, 1990: 101-145; Caldera, 1998 y Angulo, 2002.

[3] Es la filosofía que difundieron por toda la Europa del Siglo de las Luces las obras de John Locke (*Ensayo sobre el entendimiento humano*, 1690), el Conde de Shaftesbury (*Investigación sobre la virtud y el mérito*, 1711), David Hume (*Tratado de la naturaleza humana*, 1739-40), o Adam Smith (*Teoría de los sentimientos morales*, 1759).

naturales; es decir, da carta de naturaleza a un individualismo afectivo que tendrá una repercusión directa en la institución matrimonial. A su vez, el triunfo de la literatura sentimental en el Siglo de las Luces no hizo sino constatar ese dominio de las emociones y los afectos en el aspecto de la vida humana donde más sentido tienen: el amor y su culminación en el matrimonio, un terreno donde los usos sociales y las leyes habían establecido que los afectos o no existían o no eran tenidos en consideración, y que la voluntad individual quedaba sometida a las decisiones de los progenitores. El sentimiento hizo, pues, inevitable el conflicto, materializado en las ideas contrapuestas del matrimonio por inclinación y el matrimonio por interés. Las nuevas corrientes de pensamiento ilustrado y las pautas de la política reformista agudizaron dicho conflicto, en su objetivo de ir introduciendo en las mentalidades y en las prácticas sociales la idea de la conveniencia de tener en cuenta la opinión de los contrayentes, pues se constataba que muchos matrimonios se deshacían, o incluso que se perdía la consideración debida a la institución matrimonial, al basarla en los intereses de los padres o tutores, y no en el afecto de los contrayentes[4]. Es, sin ir más lejos, la idea que plantea Leandro Fernández de Moratín en su teatro, y, en general, toda la comedia neoclásica española (Andioc, 1976: 419-512).

Los historiadores ocupados en el matrimonio y la familia han estudiado desde hace tiempo el significado de esta «revolución sentimental» y del papel que la reivindicación del amor como base de la relación conyugal tuvo en la institución del matrimonio (Stone, 1990; Bolufer. 1995 ; Morant-Bolufer, 1998; Pascua, 2005)[5]. En España, la literatura, en especial el teatro, ha proporcionado buena parte de los materiales en que apoyar sus investigaciones. La comedia neoclásica, y más aún el teatro sentimental, propusieron en la ficción abundantes ejemplos de esos conflictos amorosos que en la vida real mostraban los cambios en la sociedad española finisecular. Y, como obras morales que eran –puesto que ambas fórmulas comparten una finalidad educativa y reformadora de conductas sociales-, lo hacían con un claro objetivo: contribuir desde los escenarios a un cambio en las mentalidades, denunciar los excesos y los abusos de los matrimonios por interés decididos e impuestos por los padres y aconsejar que se consultara la voluntad de los jóvenes en un asunto de tal importancia, tal y como determinaba, hay que subrayarlo, la legislación vigente[6].

---

[4] El estudio de Carmen Martín Gaite, 1981 es muy ilustrativo de la degeneración de la institución matrimonial por la falta de libertad en la elección de consorte y de los «usos amorosos» a que dio lugar esta situación en la España de la segunda mitad del siglo XVIII.

[5] La teoría de Stone sobre el «individualismo afectivo» como base de los cambios en la relación matrimonial y en el modelo familiar, que tenía como referente la sociedad inglesa, tuvo una enorme repercusión desde su formulación en 1977, y se ha extendido a la historiografía que se ocupa de la sociedad española de finales del Antiguo Régimen, a cuyo estudio se ha aplicado. En los trabajos que cito puede encontrarse amplia bibliografía en este campo.

[6] La Pragmática de marzo de 1776, que exigía el consentimiento paterno para la celebración del matrimonio a los menores de veinticinco años, determinaba también «que no se les obligue ni precise a casarse con persona determinada contra su voluntad» e instaba a los pa-

Ahora bien, la lectura de estas obras y de la realidad que traducen no debe en ningún caso hacer pensar que la «revolución sentimental» derivara en drásticos cambios en las prácticas sociales. La literatura sentimental, tanto la novela como el teatro, propone en España –otra cosa es en otros países europeos- un equilibrio de los intereses privados y los familiares, un ideal matrimonial en el que el amor entre los contrayentes no contravenga los intereses económicos o de prestigio de las familias implicadas; es decir, una fórmula que haga coincidir el matrimonio por inclinación con el matrimonio por interés. Una prueba es que en la comedia sentimental se eluden sistemáticamente los matrimonios desiguales mediante oportunas anagnórisis que en los desenlaces descubren un origen noble al amante plebeyo (García Garrosa, 1990: 102-123). Otro tanto puede decirse de la comedia neoclásica. Como muy bien muestra René Andioc en su análisis de *El sí de las niñas*, en la obra se permite la libertad de elección de los jóvenes Paquita y Carlos porque, a la postre, coincide con los intereses de la madre y el tutor (intereses económicos en doña Irene, afectivos en don Diego). De este modo, al final de la obra hay una «unión de voluntades» que ratifica, por decirlo así, el «ajuste de los intereses», esto es, «la libertad de elección viene a garantizar el éxito de lo que no ha dejado de ser un matrimonio por interés en opinión de sus promotores. En esta única medida es como se ha respetado la "libertad de albedrío" de los jóvenes» (Andioc, 1976: 480).

En su estudio sobre el amor y el matrimonio en la época moderna Isabel Morant y Mónica Bolufer llegan a unas conclusiones parecidas, o, más bien, que completan, desde la otra perspectiva de quienes intervienen en el contrato matrimonial, las apreciaciones de Andioc. Insisten Morant y Bolufer en que, en la sociedad española de finales del siglo XVIII, la cuestión matrimonial era más compleja de lo que una lectura en exceso literal de los textos literarios que la abordan puede hacernos creer, de tal manera que no puede en ningún modo deducirse de ellos, que como resultado de la «revolución sentimental» antes aludida, «el amor hubiera invadido de tal modo las conciencias que nadie se cuidara ya de conservar otros valores en el matrimonio» (Morant-Bolufer, 1998: 268). En otras palabras, la reivindicación del amor como condición para el matrimonio no hace olvidar a quienes lo contraen los intereses que esa unión lleva aparejados en el ámbito social y económico. Lo más destacable de esta interpretación me parece, con todo, el sugerir que son los propios jóvenes los que manifestarían la misma preocupación que sus padres por las cuestiones económicas, y, en consecuencia, los principales interesados en lograr una conciliación de sentimiento e intereses a la hora de unirse en matrimonio:

> [...] no hay por qué pensar que padres e hijos sostuvieran necesariamente razones distintas para el matrimonio, los unos preocupados tan sólo por intereses materiales y los otros dejándose llevar por los impulsos del corazón. […] Es de creer,

---

dres y tutores a no poner trabas ni resistirse a «consentir en el matrimonio justo y honesto que desean contraer sus hijos». (*Novísima Recopilación*, Libro X, Título II, Ley IX, punto 7).

> pues, que en la época que analizamos los hijos de familia apreciaban la propiedad, como sus padres, y sabían que un matrimonio mal hecho podía acarrearles la pérdida de status e incluso la pobreza, si bien el espíritu «romántico» pudo manifestarse quizás entre algunos jóvenes y en algunas circunstancias. [...] Amor e interés, esos conceptos que con harta frecuencia se presentan como opuestos irreconciliables, se muestran así indisolublemente unidos en el nuevo ideal de matrimonio. (Morant-Bolufer 1998: 268-269)

Las historiadoras apoyan esta idea sobre todo en su análisis de *El sí de las niñas*, pero la riqueza del teatro español de la época permite ahondar en esta tesis con otros ejemplos muy ilustrativos. En las páginas que siguen analizaré la perspectiva que sobre esta cuestión ofrece el teatro sentimental, apoyándome en obras menos conocidas que la comedia moratiniana, pero que también escenifican la búsqueda del «amor razonable» que aconsejaba la literatura ilustrada y que mostrarán los diques que frenaban los excesos del sentimiento en el hombre dieciochesco. Dicho de otro modo, veremos que en la literatura sentimental no se defiende únicamente el matrimonio por inclinación como una mera unión de sentimientos y voluntades. Precisando aún más, el enfoque de mi análisis tenderá a demostrar que son los hijos los que exhiben un discurso conservador en el que los intereses materiales pesan tanto como los sentimentales en sus proyectos matrimoniales. Por eso, antes incluso de que se alce ante ellos el obstáculo que pretende separarlos o se les imponga un matrimonio con otra persona, la pareja de amantes somete sus sentimientos al escrutinio de la razón y a la consideración de los valores tradicionalmente esgrimidos en el matrimonio decidido por los padres: el estatus, el honor o la riqueza. Varía el tono de sus razonamientos, más exaltado en unos, más sereno en otros; varía la formulación de un discurso que rememora ecos barrocos o anuncia registros románticos, pero todos coinciden en la postura adoptada. Y es ese diálogo amoroso el que traza en estas obras la otra cara del «amor razonable» -la complementaria de la faceta ilustrada en *El sí de las niñas*-, la que se mostraba muy especialmente a los jóvenes espectadores que asistían a los teatros españoles al final de la centuria.

Voy a centrar mi análisis en cuatro comedias, *La Justina* y *El triunfo del amor y la amistad, Jenwal y Faustina*, de Gaspar Zavala y Zamora, *Clementina y Desormes*, de Vicente Rodríguez de Arellano, y *El Precipitado*, de Cándido María Trigueros. Todas plantean la situación de unos jóvenes que se aman pero que ven imposibilitada su unión, generalmente por su desigualdad social[7]. Como era esperable, estos hijos defienden ante sus padres su derecho a elegir, y plantean lo natural y por tanto bueno

[7] He elegido, precisamente por la variedad de situaciones y de lecturas sociales que ofrecen, obras en las que se plantea un matrimonio desigual entre una joven de la alta nobleza de título y un plebeyo (*La Justina*), entre hijas de la baja nobleza terrateniente y de la burguesía enriquecida por el comercio y sus criados (*Clementina y Desormes* y *El triunfo del amor y la amistad, Jenwal y Faustina*), y entre hermanos (*El Precipitado*), es decir, con un conflicto que en este caso no es de orden social sino moral.

de sus inclinaciones amorosas; pero en la primera ocasión en la que la trama de la obra permite el diálogo entre los amantes, la confesión amorosa y la reivindicación de sus sentimientos van seguidos invariablemente de una argumentación en la que uno o los dos jóvenes plantea la necesidad de someter ese amor a los imperativos sociales y a los dictados de la razón.

Un primer hecho servirá para probar que en el teatro sentimental son los propios amantes los que quieren mantener el orden social con unos matrimonios ajustados, y que la individualidad afectiva no anula los valores tradicionalmente considerados en el establecimiento matrimonial. Me refiero a los remordimientos que sienten los amantes por haber puesto sus ojos en alguien indebido, por amar fuera de su clase, por ocultar al padre un amor que consideran ilícito, o por haberse casado en secreto y sin el consentimiento paterno.

El remordimiento, el ver su amor como un delito, la imposición de reprimir sus sentimientos, eso es lo que siente el protagonista de *La Justina*[8]. Ailson, el hijo de un mercader, ama a la hija del Duque de Aviñón, prometida además a su primo, el Barón de Lain. Y en un extenso diálogo con su amada expone claramente la idea que pretendo ilustrar. Considera su amor una pasión ridícula, un desvarío de su razón, una extravagancia, y está dispuesto a afrontarlo todo por el honor de ella, incluso el castigo al delito de amar a una mujer tan superior a él en posición social:

> AILSON. ¿Yo (*con alguna entereza*)
> pude dar tan necio abrigo
> en mi alma a una pasión
> tan ridícula? ¿Yo avivo
> una llama que debiera
> apagar en un principio?
> ¿Qué espero yo de este amor?
> ¿Qué me prometo? ¿A qué aspiro
> neciamente? ¿A que Justina
> corresponda a mis delirios?
> ¡Ah, qué extravagancia! ¿Sabes,
> Ailson, quién eres? Un hijo
> de un mercader. ¿Y Justina?
> De un solar esclarecido
> de Francia, hija del Duque
> de Aviñón. ¡Ah! Pues si miro
> que soy yo nada, y lo es todo
> Justina, vanos y altivos
> pensamientos moderaos,
> sofocaos y reprimíos.

[8] *La Justina. Comedia nueva en tres actos, representada por la compañía de Ribera en este presente año de 1790. Por Don Gaspar Zavala y Zamora*. S.l., s.i., [1790]. La comedia tiene censura de julio de 1788 y fue estrenada en esa fecha en Madrid (Aguilar Piñal, 1995: VIII, 528 y 533-4, Andioc-Coulon, 1996: 751). La primera edición es la de 1790, por la que cito.

[…]
¿Cómo ha de escuchar el Cielo
la voz de mis desvaríos?
No, Justina, yo te ofrezco
todo el respeto debido
a tu grandeza. Sabré
disimular mi martirio;
sabré callarte mi amor;
sabré morir.
[…]
Sí,
sí, sé que el más atrevido
de los hombres soy; sí, sé
que soy un objeto indigno
de vos;
[…]
soy acreedor
al más severo castigo. (Acto I)[9]

A esta declaración amorosa, que es ante todo una exposición del abismo social que separa a los amantes, Justina sólo ha sido capaz de responder entrecortada: «Sí, ya escuché vuestro amor; / pero mi madre…, mi primo… / vuestro nacimiento…». Es decir, ambos expresan claramente que el matrimonio que no tiene en cuenta los condicionantes sociales –la extrema desigualdad estamental, en este caso- es inviable por sus consecuencias: «Amor; mas qué amor, Ailson, / amor que ha de conducirnos / a las mayores desgracias».

Los juramentos de amor a Ailson no hacen ni por un momento que Justina piense en desobedecer a su madre ni que se cuestione el matrimonio concertado con su primo, manteniendo, eso sí, su corazón fiel a Ailson; y cuando su amante le reprocha que se entregue tan fácilmente a otro ella culpa al destino de su desigualdad: «No me culpes / a mí, culpa tu destino, / pues si nacieras mi igual…» (Acto I), dice Justina. A falta de un carácter más firme que haga a Justina luchar por su amor, es la *fortuna* la que ha de reparar ese yerro del destino que los hizo nacer en estamentos diferentes. Y lo hace, elevando socialmente a Ailson, al que su padre confiesa su ilustre origen: es hijo y heredero de Lord Wantain. Con ese golpe de fortuna, ahora sí: «Este amor / puro, sencillo y honesto / que la virtud nos inspira, / gozará bien pronto el premio / de que es digno» (Acto II). Pero reparemos en que ese matrimonio basado en los sentimientos que los amantes ven ya posible sólo es viable por la igualación en el estatus, puesto que, como hemos visto, en ningún momento los jóvenes se plantean consumar una unión desigual que tenga en cuenta sólo su amor.

[9] En esta obra, como en las restantes, he actualizado grafía, acentuación y puntuación. Tras cada cita señalaré el acto y la escena, si aparece consignada en la edición utilizada.

Nada más significativo para corroborar el hecho de que lo primero es el honor de clase, la pervivencia de la dignidad social de la amante noble, el que, cuando ya la desigualdad está solventada, cuando el hijo de un comerciante ha resultado ser el hijo de un lord, Justina pronuncie en un monólogo estas elocuentes palabras: «Honor, no me reconvengas / ya de mi primer exceso / con Ailson, pues la fortuna / ha enmendado todo el yerro / haciéndole hijo del Lord / Wantain» (Acto II). ¿Caben dudas sobre el sentido de estas palabras? ¿Sobre el remordimiento que, en nombre del honor, ha tenido la protagonista por un amor que consideraba culpable, atentador contra el honor de su linaje, hasta el momento en que ese amor aparece legitimado por la igualación social recién descubierta? No hace falta un padre cruel y tirano, pagado de sus títulos, que reproche a la joven su delito (de hecho en esta obra no hay padre; sólo madre); ella misma asume la defensa de los valores tradicionales que impone la preeminencia de los intereses familiares.

Por eso, por mucho que proclame Justina después de saber que por las venas de Ailson corre sangre noble que «yo amaba con extremo, / no las riquezas de Ailson, / no su claro nacimiento, / sino su virtud» (Acto II), su amor sigue sin ser suficiente para constituirse en la única base de un matrimonio. Ailson es noble, sí, pero, en la gradación dramática planteada por Zavala y Zamora, resulta que es hijo de un Lord «proscrito / y sin honor» (Acto II) por una falsa acusación de deslealtad al rey. El resultado de este nuevo giro de la fábula es la renuncia de los amantes a su unión. Justina se casará con su primo, como ha decidido su madre, porque la ignominia que pesa sobre el título de su amante frena de nuevo cualquier iniciativa de los jóvenes para plantear ante la progenitora sus aspiraciones matrimoniales.

No queda más remedio que la separación, en nombre del honor de Justina, de ese honor de clase que está por encima del amor: «Yo te amo, / sí, confieso que en la tierra / no hay objeto que más caro / me sea; pero tampoco / habrá nada más sagrado / para mí que tu honor» (Acto III), le dice Ailson a Justina. Es sólo entonces cuando ella parece reaccionar y reniega del tirano honor, de ese prejuicio que impide su felicidad:

¡Ah, tirano
honor, qué injusto dominio
nuestros delirios te han dado
sobre las acciones nuestras!
¿Yo haré sacrificio amargo
de mi corazón a abuso
semejante? ¿Yo mi mano
entregaré injustamente
a quien ni elegí ni amo
como esposo? No, no quiero
ofender al Cielo santo
recibiendo con horror
un vínculo tan sagrado
y religioso. Mi madre

(aunque hasta aquí lo he callado)
sabrá mi amor; yo confío
que no ha de obligarme a un lazo
que me es odioso; sabrá,
mi bien, quién eres, y cuando
este honor vil que nos manda
la haga ver que de mi mano
no eres digno, por lo menos
dejará mi enamorado
corazón en venturosa
libertad. (Acto III)

Pero no hay que engañarse. Justina no tendrá fuerza suficiente para oponerse a las leyes del honor y a la decisión materna, y firma ante el notario su contrato matrimonial con su primo el Barón de Lain. La lección moral de la comedia es bien clara; el modelo que se propone a los jóvenes espectadores es el de la sumisión de los sentimientos al orden social cuando ambos entran en conflicto. Pero en un género dramático como el sentimental, cuyo objetivo es educar al espectador mediante el triunfo de la virtud y su recompensa, éste no podía ser el final. La virtud de Justina y Ailson, su capacidad de renunciar a su felicidad individual por el equilibrio social, obtiene su recompensa, en un final feliz que añade más matices a la moralidad de la obra. Los amantes han consentido en renunciar a su amor por el honor de ella -por el honor aristocrático que no permite la mezcla de sangre noble y plebeya-, y tras la firma del contrato matrimonial el Barón de Lain destruye el documento, en un gesto que es, como declaran sus palabras, un premio a la obediencia ciega de Justina, capaz de contraer unos lazos contrarios a sus sentimientos, y a la renuncia honorable de Ailson:

[…] han sufrido entrambos
el tormento de firmar
su muerte en este contrato,
por ser obedientes. ¡Ah,
qué noble triunfo lograron
de su pasión! Justo es
que este premio hayan hallado. (Acto III)

La restauración del honor de Milton, padre de Ailson, con una providencial carta que llega en ese momento y que hace ya a Ailson noble de pleno derecho, permite el final feliz y el enlace de Ailson y Justina. Pero hay que subrayarlo: sólo si los intereses sentimentales y los de clase coinciden el matrimonio puede celebrarse. Sólo cuando el individuo ha demostrado que sabe refrenar su pasión encuentra el premio y la posibilidad de disfrutar de las delicias de esa pasión. En la lucha por vencer la pasión y domeñarla ante el deber y la virtud está la clave de la felicidad en este siglo. La lectura moral de la obra no admite dudas, ni tampoco el enfoque de la cuestión sobre

la viabilidad de un matrimonio sentimental, asentado únicamente en los deseos individuales.

*La Justina*, comedia de sabor aún antiguo tanto en el plano estrictamente teatral como en el social, confirma indirectamente otra idea central en la cuestión del matrimonio en la sociedad española de finales del siglo XVIII. La Pragmática de marzo de 1776 sobre el matrimonio establecía la necesidad del «consentimiento paterno para la contracción de esponsales por los hijos de familia»[10] menores de veinticinco años, y pretendía con ello prevenir los posibles abusos de los jóvenes, las decisiones inmaduras que, por un capricho amoroso, pusieran en peligro el orden social. Al imponer la necesidad del consentimiento paterno para una unión matrimonial las leyes parecen, así, dar la razón a padres como Darmont, que en la obra que vamos a analizar a continuación, *El triunfo del amor y la amistad*, achaca las ideas de su hija Faustina en contra del matrimonio impuesto a los efectos poco edificantes de la lectura de novelas («son insufribles estas mocosas, en llegando a leer cuatro novelas», Acto I, esc. 5[11]), y justifica así ante la joven la pertinencia de tal reglamentación:

> Las leyes le apoyan [el derecho de los padres a decidir el matrimonio de sus hijos], sí señora; y en materia alguna son más justas y más sabias. ¿Quería Vm. que, conociendo nuestros legisladores el poco juicio de los mozuelos y mozuelas, no evitasen sus calaveradas con el freno de esta dependencia? ¿Cuántas familias hubieran quedado cubiertas de oprobio por sus casamientos desproporcionados, si se les dejara voluntad propia? (Acto I, esc. 4)

[10] Es el encabezamiento de la Pragmática de 23 de marzo de 1776 (*Novísima Recopilación*, Libro X, Título II, Ley IX). La ley fue promulgada por Carlos III para frenar «el abuso de contraer matrimonios desiguales los hijos de familia sin esperar el consejo o consentimiento paterno» (punto primero de la ley), es decir, para evitar los matrimonios desiguales y salvaguardar así el honor de las familias aristocráticas, que veían en los enlaces de sus hijos con plebeyos un peligro de mezcla de clases –vale decir «desorden social»- y una amenaza de pérdida de su prestigio y riquezas. Es decir, en principio la ley sólo afectaba a las clases altas, a las familias nobles, pero la abundancia de pleitos derivados de la aplicación de esta ley muestra que «también las familias de condición social inferior tenían una nítida idea del honor y las diferencias sociales, oponiéndose por ello a los matrimonios con personas de menor condición o con oficios considerados deshonrosos.» (Morant-Bolufer, 1998: 82). La literatura confirmará esta mentalidad y estos comportamientos en los ejemplos del teatro sentimental que se expondrán a continuación.

Convendrá también recordar que si bien esta pragmática de Carlos III preservaba la autoridad de los padres al exigir el consentimiento para el enlace, también dejaba lugar para la libertad de los jóvenes en su elección de estado o consorte, al impedir que los padres se opusieran a la voluntad de sus hijos si el matrimonio deseado era «justo y honesto», es decir, si salvaguardaba el honor de las familias. Véase la nota 16.

[11] Cito por la edición de Valencia, Ildefonso Mompié, 1836. La cita tiene su interés porque parece confirmar la influencia de la literatura sentimental, en especial de las novelas, en los hábitos sociales, y el papel de la literatura en la época como modeladora de las conductas.

Pues bien, la obra citada, y en general todo el teatro sentimental, son muy elocuentes al respecto. Los jóvenes que se enfrentan a sus padres para reclamar su libertad de elección y para defender su idea de un matrimonio en el que se tengan en cuenta los «afectos» y «voluntades» no parecen unos atolondrados o unas personas caprichosas y de poco juicio que se enamoran insensatamente del primero/a que se cruza en sus vidas y quieren contraer un matrimonio a lo loco, sin reparar en las consecuencias; ni sus amores parecen fruto del capricho, ni ilusión pasajera. Desde la perspectiva moral que ofrece este teatro, resultan ser jóvenes sensatos, maduros, responsables, que defienden un amor igualmente maduro, y que son tan firmes en su defensa porque tienen argumentos: es un sentimiento que se ajusta a la razón y a la ley natural que lo ha inspirado. Es, por encima de todo, y en su sentido más pleno, un *amor razonable*, esto es, el que basa su elección en un sujeto digno moralmente, por su virtud, de ser amado; el que somete los impulsos de la pasión al control de la razón, y el que sabe que debe conciliar las aspiraciones individuales con los imperativos sociales.

Por eso, como hemos visto en *La Justina*, este amor razonable hace concebir a los jóvenes una idea del matrimonio que no sólo tiene en cuenta los valores sentimentales, sino la necesaria conciliación de aquéllos –irrenunciables- con los valores sociales de posición social, riqueza, etc. Lo vamos a ver en otra comedia de Zavala y Zamora, *El triunfo del amor y la amistad, Jenwal y Faustina* [12].

La obra se inicia con la habitual escena de perturbación emocional del protagonista, Jenwal. Su amor es causa de inquietud: él es un simple empleado de un cambista rico, el padre de la mujer que ama. Y su razón le dice que ese amor no podrá realizarse nunca, por lo que ha tomado el partido de alejarse. En un diálogo con su amada Faustina, ésta intenta calmar el desasosiego que le nota, pues no entiende cómo el amor puede ser causa de ese trastorno, sobre todo si se tiene la seguridad de ser correspondido. Jenwal responde:

> JENWAL: Esa misma ternura, de que hacía depender otro tiempo la dulce paz de mi alma, es ocasión ahora de su cruel trastorno. Veo alejarse más cada momento la esperanza de poseer tus virtudes; y esta consideración anubla para mí los más serenos días. No hay instante en que no te me representes triste víctima de tu amor, y las iras de tu padre. Llegará, amada mía, no lo dudes, llegará el acerbo caso de disponer de tu mano la autoridad paterna; y entonces… ¡ay! ¡Qué imagen tan horrorosa a mis ojos! El corazón se estremece y hasta el alma quiere abandonarme. ¿Qué recurso entonces? ¿Consentiría yo que la que fue hasta ahora delicia de su padre fuera después objeto de su indignación por su inobediencia? ¿Dejaría

[12] *El triunfo del amor y la amistad, Jenwal y Faustina. Comedia original en prosa, en tres actos. Por don Gaspar Zavala y Zamora*. [Barcelona, Juan Francisco Piferrer, 1785]. Aguilar Piñal, 1995: VIII, 553) cita esta edición muy temprana, pues la obra no obtuvo licencia de impresión en Madrid hasta 1804, fecha de su primera edición madrileña, por Gómez Fuentenebro (Herrera Navarro, 1993: 497). Se estrenó en Madrid en septiembre de 1803 (Andioc-Coulon, 1996: 868).

> que, por cumplirme tú una inconsiderada promesa, vagara de lengua en lengua tu opinión amancillada? No haré tan vergonzoso agravio a mi generoso amor. Te veré ajena, Faustina, moriré, pero no mancharé la carrera de mis días con la torpeza de corromper tus virtuosas ideas. No: lo juro. Tendría constancia para recordarte tus deberes, si tú fueras capaz de olvidarlos en obsequio de tu amante. (*Con la mayor entereza*)
> FAUSTINA: Basta, Jenwal, que demasiado te amo ya sin que te presenten más recomendable a mis ojos tus juiciosos sentimientos. Yo estoy ya resuelta a declarar a mi padre nuestro amor; él me quiere tiernamente, a ti te trata más como a hijo que como a criado. Le rogaré, bañaré sus pies con mis lágrimas, invocaré su compasión, le pintaré con los colores más vivos la felicidad que me promete nuestra unión, y no dejará de aprobarla. (Acto I, esc. 2)

Jenwal sabe que eso no bastará. Él es pobre, y a ella, rica heredera, cualquier día su padre querrá casarla con un hombre correspondiente a su posición y su poder económico. Pero Faustina le responde con el consabido argumento:

> Una de las preciosas máximas que grabó [mi padre] en mi tierno corazón fue, bien me acuerdo: 'La virtud -me solía decir- es la verdadera nobleza, la verdadera riqueza, la verdadera sabiduría. Sé virtuosa y todo lo serás en el mundo'. Quien me inspiraba esta doctrina ¿podrá reprobar que yo la observe? No lo creas, se expondría a mi justa reconvención. Yo le recordaría que la verdadera nobleza, la verdadera riqueza, es la virtud; que me mandó que la amara, y que no debe ofenderse de que la ame en ti. (Acto I, esc. 2)

Repasemos algunas ideas esenciales en este diálogo. La primera es la aspiración a un amor que se concibe como fuente de equilibrio emocional, de sosiego espiritual. Pero en cuanto ese sentimiento íntimo, privado, que es el amor, sale del reducto de las emociones para realizarse, para consumarse en el matrimonio, se convierte en una fuente de desasosiego, en algo perturbador («este cruel trastorno»), por el conflicto que genera, y que no es otro que la necesidad de ajustar la elección personal a las leyes sociales, representadas por la «autoridad paterna». Jenwal no es, como otros protagonistas de piezas sentimentales, un amante impetuoso, su amor no es violento, furioso, no es una pasión irracional la suya. Su amor está controlado, encauzado por la razón, son esos «juiciosos sentimientos» que menciona Faustina y de los que ella se ha enamorado. Y esa razón le dicta que no puede plantearse, sin más, un amor libremente elegido, que no tiene en cuenta las constricciones sociales que afectan a la realización de ese amor en el matrimonio. Porque eso, ese matrimonio sentimental, esa «unión de voluntades» convertiría a Justina en desobediente («su inobediencia»). Las consecuencias serían no sólo la ira paterna, sino el descrédito social de Faustina («tu opinión amancillada»), lo que la convertiría en una «víctima del amor»[13], una víctima social por sus sentimientos; es decir, en alguien que no tendría

[13] Es lo que le sucedió a la protagonista de otra comedia de Gaspar Zavala y Zamora, *Las víctimas del amor, Ana y Sindham* (1788), adaptación de una novela francesa de François-

cabida en el orden social y por tanto no tendría derecho a esa felicidad que el siglo XVIII consideraba que debía darse en el seno de la sociedad. Por eso, la misma voz de la razón que controla su propio sentimiento para hacerle renunciar a su amor le hará «recordarte tus deberes» a Faustina, es decir, encauzar también los sentimientos de su amada por el único camino que no la convertirá en víctima: la obediencia.

Por fin, el texto presenta la primera solución que el teatro sentimental plantea para este conflicto: apelar a las emociones de quien tiene el poder de decidir sobre la felicidad basada en el amor: el padre. Rogar, llorar, apelar a la compasión y pintar el cuadro de la felicidad futura. Lamentablemente, esos gestos no suelen traer la solución; unas veces porque la figura paterna se encarna en un personaje cruel, violento, que usa y abusa de una autoridad que no cuestiona, que no oye ni la voz de la razón ni la de los sentimientos (el caso más notable y conocido es el de *Las víctimas del amor, Ana y Sindham*); otras, porque aunque el padre sea comprensivo, aunque prefiera escuchar a sus hijos y no imponerles un consorte en contra de su voluntad, las normas sociales hacen imposible la compasión (veremos un ejemplo después en *El Precipitado*).

En *El triunfo del amor y la amistad*, una comedia un tanto excepcional por su tono sereno y alejado de los excesos gestuales y lingüísticos propios del género, la retórica sentimental se convierte por un momento en una retórica discursiva. Faustina, educada en un convento, y muy leída, expone ante su padre de forma argumentativa su concepto del matrimonio y las razones que le asisten para rechazar no tanto el matrimonio impuesto como uno contraído con una persona a la que no conoce y por tanto no ama. Y como para ella el matrimonio es «una unión de dos voluntades, de la cual pende necesariamente la paz y felicidad de los esposos» (Acto I, esc. 3), no puede haber otro enlace que no sea el decidido por su corazón, el matrimonio por inclinación.

Pero ese matrimonio basado en los sentimientos necesita cumplir también unos requisitos sociales para ser viable. Lo que hará el desenlace de la obra es plantear una situación (la ruina del padre) que permita al amante virtuoso demostrar su virtud, y ganarse así el derecho moral a amar a una mujer superior a él, y demostrar que el corazón de Faustina no se equivocó, es decir, que su instinto, al escuchar la voz de la naturaleza, la guió perfectamente en su elección, y eligió a un hombre cuyos

---

Thomas Baculard d'Arnaud. Ana, la hija de Milord Darambi, lleva varios años casada en secreto con su criado Sindham. Cuando el padre descubre el matrimonio trata con una crueldad nunca vista en este teatro a su hija, que alejada del hogar, condenada a la miseria y el deshonor, muere «víctima del amor», arrepentida de su delito: haber contraído matrimonio sin el consentimiento paterno, y haber cedido a la pasión olvidando los deberes para con su estamento. Muy ilustrativos también de la tesis que vengo desarrollando son, como en el caso de *La Justina*, los remordimientos del protagonista, que por amar a una mujer superior a él, la ha puesto en peligro, si se descubre su unión secreta, de perder «patria, padre, lisonjeros / intereses, conveniencias / y placeres» (S.l., s.i., s.a. Acto I). Es, como queda dicho, lo que sucede al final de la obra.

méritos morales reconoce al fin su padre y, por tanto, la sociedad. Pero no estará de más precisar que además Jenwal se ha visto enriquecido por la generosa donación de un amigo: se establece así en el desenlace otra forma de igualación social ante el matrimonio, esta vez de índole económica, lo que viene a reforzar la tesis de que, al fin, en el matrimonio sentimental deben coincidir las voluntades y los intereses de todas las partes implicadas.

Ese mismo discurso sobre el tema que está siendo analizado se da en otra obra de tono más exaltado, de un sentimentalismo más intenso, *Clementina y Desormes*, de Vicente Rodríguez de Arellano[14].

La obra se inicia con el monólogo del protagonista, presa, como suele suceder, del desasosiego emocional y del sentimiento de culpa por haber consentido un amor *no razonable*. Aunque su padre «ocupa un estado distinguido en una de las primeras ciudades del reino, mi sangre es ilustre y conocido con alguna distinción el nombre de mis abuelos» (Acto I, esc. 7), las intrigas de su madrastra han acarreado a Desormes la maldición paterna, le han privado de su posición y hasta de su identidad, y le han reducido a la condición de criado de un terrateniente, el padre de Clementina. Como le recuerda una criada del castillo en el que trabaja como mayordomo, «Estado, fortuna, nacimiento, todo os decía que no podíais aspirar a Clementina; todo debía armaros contra vuestra inclinación» (Acto I, esc. 2). Pero su corazón «arrebatado» ha concebido un amor apasionado por la hija de Mr. de Sirván, a cuya mano sabe que no puede aspirar. La escena inicial le presenta, pues, en ese momento en el que su razón le hace comprender las consecuencias de su pasión no controlada: «Armar una joven contra todos sus deberes; hacerla rebelde a las órdenes de su padre; acabar de perderme y de perderla, alimentando el error que nos había seducido; arrancarla de los brazos paternales, y asociar su destino al de un desventurado.» (Acto I, esc. 1).

Pero, confirmando la tesis que mantengo, antes de que se alce el obstáculo ante el amor de estos amantes desiguales, antes de que el padre de ella ejerza su autoridad para imponerle un matrimonio con un igual, Mr. de Franval, se produce ese diálogo entre los amantes en el que los jóvenes, que reivindican, sí, la legitimidad moral de su amor, someten ese sentimiento al dictamen de la razón. Es interesantísimo el largo diálogo, del que cito un fragmento, en el que Desormes anuncia a Clementina su partida para frenar los previsibles estragos, en el orden emocional y en el social, de ese amor no razonable.

> CLEMENTINA: Mi padre ha resuelto que dentro de tres días… Desormes, yo necesito que un amigo me alargue una mano protectora; la vuestra es la que imploro: fortaleced mi razón que se extravía; sed mi protector, mi único apoyo… Dadme

[14] *Clementina y Desormes. Comedia en cinco actos por Monsieur Monvel, y traducida por Don Vicente Rodríguez de Arellano*. Madrid, Benito Cano, 1801. La comedia española, traducción de la del mismo título de Jacques-Marie Boutet de Monvel (1781), se estrenó en Madrid en mayo de 1801 (Andioc-Coulon, 1996: 661) y se imprimió ese mismo año (Aguilar Piñal, 1993: VII, 207). Cito por la edición de Barcelona, Agustín Roca, s.a.

> armas contra vos mismo… Yo no puedo ser vuestra; sanad mi corazón de un amor que hacía toda mi ventura. Hablad. En vos tengo puestas todas mis esperanzas. Volvedme a mí misma; vuestra fortaleza debe ser alma de la mía.
> DESORMES: (*Con el esfuerzo más penoso*) ¡Clementina! La ausencia, el tiempo y la reflexión os eximirán de unos sentimientos que convertirá hacia otro la fuerza de la obligación; cada día aumentará vuestros esfuerzos; conoceréis los progresos, os aplaudiréis de ellos, y la razón apresurará la victoria. […] Señorita, dentro de tres días otro tendrá derechos sobre vuestro corazón…
> CLEMENTINA: (*Con viveza*) ¡Derechos! ¿Puede producirlos la fuerza?
> DESORMES: No. *El alma es libre, pero debe sacrificar su libertad a unas obligaciones de convención, cuando en éstas se interesa la dicha de la sociedad*[15]. Vencer y sujetar sus pasiones es su continuo empleo; debe y puede hacerlo. Si el empeño es penoso, es muy dulce también decirse uno a sí mismo: estoy rodeado de gentes cuya felicidad consiste en mí; mucho me ha costado el adquirírsela, pero he combatido, he triunfado. Son felices, y a mí me deben la felicidad que disfrutan. Esto es lo que dirá Clementina viendo a su esposo, sus hijos y a su padre. […]
> CLEMENTINA: Yo haré todo lo posible por vencerme… desespero de alcanzarlo… pero emplearé todos mis esfuerzos. […]
> DESORMES (*Solo*): ¡Oh virtud! ¡Oh virtud! ¿Estás ya satisfecha? ¿Puede ser más completo el sacrificio? (Acto I, esc. 7-8)

Es admirable la forma en que estos jóvenes -¿quién dijo *calaveras*, *atolondrados*?- luchan contra sus sentimientos, intentan someterlos al dictado de la razón, y se fuerzan a controlar toda tentación de rebeldía y desobediencia a la autoridad paterna. Desormes tiene la fuerza moral de domeñar sus sentimientos y se erige en la voz de la razón que, como hacía Jenwal con Faustina, le recuerda sus deberes a Clementina. Sus deberes sociales. Su deber de obediencia. Su deber de mantener el honor de su estirpe no uniendo su sangre a la de un desventurado, de ilustre cuna, sí, pero apartado él mismo de su propia estirpe. Desormes busca el equilibrio entre la pasión y la razón, entre la felicidad individual y la de la sociedad; y cuando ambos extremos entran en conflicto, como es el caso, este héroe ilustrado donde los haya, sabe que, en nombre de la virtud, el individuo debe plegarse ante el bien de la sociedad, contribuyendo a él aun a costa del sacrificio de sus sentimientos, de su libre elección. Desormes encarna así el nuevo modelo humano que se pretende transmitir en la literatura en la época de las Luces: el hombre virtuoso, el hombre que no permite los excesos de una pasión incontrolada, la que supone un peligro para el orden social.

Poco importa -de nuevo, como en obras anteriores- que la desigualdad social sea sólo aparente, pues, como hemos visto, en realidad Desormes es de ilustre cuna. Y poco importa que Clementina proteste, en un parlamento memorable, que la obligan a un matrimonio que repugna a su voluntad.

---

[15] La cursiva es mía. Es la afirmación más rotunda de que el matrimonio sentimental no tiene únicamente en consideración los afectos, la elección libre de los contrayentes, sino que respeta, y hasta antepone, el interés social, sea éste de índole moral, económica o estamental.

> ¿Para qué viene este Franval? ¿Qué es lo que le autoriza para pedir mi mano? El amor no puede servirle de excusa: yo no le conozco, jamás me ha visto. ¿Qué derecho tiene a mi ternura? ¿Mira mi consentimiento como inútil para tan sagrado vínculo? ¿Mis sentimientos no son nada para su delicadeza?... ¿Pero qué placer tan bárbaro es el oprimir un ente débil, que no tiene más defensa que sus ruegos y sus lágrimas? ¿Por qué se ha de hacer pedazos un corazón que ya no puede enternecerse? ¿Por qué llevar arrastrando hasta las aras a una desventurada, que a toda la naturaleza y al cielo pone por testigos de la violencia que hacen a su voluntad? ¿Con que piensan que una mujer no es sino una desgraciada víctima que se puede sacrificar sin compasión? ¿Con que nada interesa a los hombres nuestra felicidad, y erigiéndose en tiranos, hemos de ser por fuerza sus esclavas? (Acto II, esc. 1)[16]

El drama está servido. Pero, como en las comedias que hemos visto precedentemente, es la obediencia a la autoridad paterna y a las leyes, es el triunfo del hombre sobre sus pasiones, es el sacrificio de su libertad individual a la búsqueda de una felicidad social basada en el mantenimiento del orden establecido, es el ejercicio de la virtud lo que proporciona el final feliz, la recompensa: el matrimonio que concilia sentimientos e interés de clase. La intriga compleja de esta obra conduce a un final en el que Desormes ganará la mano de Clementina por su virtud, por su comportamiento ejemplar, pero también por su apellido, porque una oportuna anagnórisis restituye al amante desfavorecido el afecto paterno, restaurándolo así en su elevado rango y en su estatus. De nuevo la lectura de esta obra es inequívoca en el aspecto que estamos planteando, y siempre desde la perspectiva moral en la que se sitúa el teatro sentimental. Propone para los jóvenes espectadores un modelo de hijo obediente, respetuoso del orden social, dispuesto al sacrificio de sus afectos. Un modelo en el que son los propios implicados en el contrato matrimonial los que, razonablemente, en un ejercicio admirable (en el plano literario, teatral, pero también en el social) de reflexión y análisis, llegan a la conclusión de que el matrimonio no es únicamente cuestión de sentimientos.

---

[16] Compárese esta intervención con la de Justina, citada antes, en idéntica situación. Más allá de la diferencia de tono y de vigor literario, quiero subrayar el que las dos jóvenes denuncian la violencia que se hace a sus sentimientos y a su voluntad al querer casarlas con alguien a quien no han elegido y, por tanto, no aman. Y que ambas apelan al carácter sagrado del vínculo matrimonial, que no puede contraerse por fuerza. Para evitar esta práctica, la Pragmática de 1776 que regulaba los matrimonios, determinaba: «Y habiendo considerado los gravísimos perjuicios temporales y espirituales, que resultan a la República civil y cristiana de impedirse los matrimonios justos y honestos, o de celebrarse sin la debida libertad y recíproco afecto de los contrayentes, declaro y mando que los padres, abuelos, deudos, tutores y curadores en su respectivo caso deban precisamente prestar su consentimiento, si no tuvieren justa y racional causa para negarlo, como lo sería si el tal matrimonio ofendiese gravemente al honor de la familia, o perjudicase al Estado» (*Novísima Recopilación*, Libro X, Título II, Ley IX, punto 8).

No menos admirable por su intensidad dramática es la lucha que mantienen otros dos jóvenes amantes del teatro sentimental, Cándida y Amato, protagonistas de *El Precipitado*, de Cándido María Trigueros[17]. No se plantea esencialmente en esta obra la desigualdad social entre los amantes que ponga en peligro el orden vigente, ni un matrimonio sentimental que choque con intereses materiales. No hay siquiera aquí un padre violento que imponga su autoridad y esté, por tanto, abriendo la puerta a la desobediencia filial. El conflicto en esta obra es más de orden moral que social, y afecta tanto a la realización del matrimonio como a la misma concepción del amor.

Por una serie de complejas circunstancias en la trama que desarrolla este drama, Cándida y Amato, que se aman apasionadamente, creen que deben separarse, primero porque parece que a ella la han destinado a otro hombre y a él a otra mujer, y poco después por algo más terrible: descubren que son hermanos, circunstancia que convierte su amor en incestuoso. Se plantea así el conflicto: su amor es prohibido, y deben luchar contra él; su combate emocional y moral radica en no poder encontrar en la naturaleza la justificación moral de unos impulsos amorosos que ellos conciben justamente como naturales y, por tanto, legítimos; esa ley moral les obliga, pues, a negar un sentimiento que los dos describen reiteradamente como una «pasión violenta».

El personaje de Amato ha sido diseñado como ejemplo de la violencia de la pasión. Es un joven agitado, impaciente, vehemente, precipitado, que no consigue que la razón refrene el ímpetu de su amor por la mujer a la que considera elemento indispensable para su felicidad. Por eso está dispuesto a hacerlo todo y a enfrentarse a todo para lograrlo: rogar, suplicar e intentar enternecer a su padre con sus lágrimas para que no le separe de Cándida obligándole a casarse con una mujer que no ama («Yo no la conozco: el casamiento pide amor, y sin conocerse…» Acto III, esc. 2) y casándola a ella con otro, porque él, Amato, «sería una fiera si le robase otro su único bien» (Acto II, esc. 5). Si no consigue que así le dé el consentimiento para su boda, probará la desobediencia, y la celebración de un matrimonio secreto con Cándida (ha pedido unos despachos para poder celebrarlo sin dilación), y como es ella la que no accede a eso, querrá entonces llevársela lejos, huir a donde puedan vivir su amor libremente (Acto III, esc. 3). Y cuando descubre que son hermanos, ni la voz de la virtud ni la de la razón le pueden hacer renunciar a su amor: la única salida es la muerte, en un suicidio que planea en el magnífico monólogo con que se inicia el quinto acto.

---

[17] *El Precipitado. Comedia de Don Cándido María Trigueros*, [Sevilla], Manuel Nicolás Vázquez, Antonio Hidalgo y Compañía, 1785. La obra, en cinco actos y en prosa, se compuso en 1773, como *El delincuente honrado*, de Jovellanos, con ocasión de la imitación de modelos franceses del género sentimental en la tertulia sevillana del Intendente Pablo de Olavide. Se conservan manuscritos de 1774 de esa primera versión que llevaba el título de *Cándida, o la hija sobrina*. La primera edición, con el título de *El Precipitado*, es la citada de Sevilla, 1785 (Aguilar Piñal, 1995: VIII, 178 y 186). En Madrid parece que no se estrenó hasta 1802 (Andioc-Coulon, 1996: 819). Cito por la edición moderna de Piedad Bolaños, 1988.

Este personaje, con sus visos ya de una rebeldía casi cósmica de tintes prerrománticos, resulta en el fondo muy poco aleccionador en una obra de incuestionable carácter moral como es ésta que, junto con *El delincuente honrado* de Jovellanos, inicia en España la producción del género dramático sentimental. Por eso Amato, cuya vehemencia impide que la razón controle los excesos de su pasión, necesita un contrapeso que nivele la exaltación de su discurso transgresor. Ese contrapeso no viene tanto de su padre -un hombre prudente, comprensivo, en modo alguno autoritario- como de su amada[18]. Confirmando así la tesis que pretendo ilustrar con estos ejemplos, es la voz del amante socialmente desfavorecido la que evoca los peligros y la inconveniencia de un matrimonio dictado únicamente por el amor. En su primer diálogo en escena, Cándida reconviene a su amante por su desobediencia al solicitar los despachos con vistas a un matrimonio que no ha contado con el permiso paterno, y entre lágrimas de sentimiento, intenta convencerle con toda contundencia de que un matrimonio basado sólo en la pasión está abocado a la infelicidad. Oigamos algunos de sus razonamientos:

> CÁNDIDA: No, señor, no podré yo jamás perdonaros los esfuerzos que inventáis para haceros infeliz a vos propio y a mí, con serlo vos.
> AMATO: ¿Siendo tú mi esposa ser yo infeliz?
> CÁNDIDA: Sí, don Amato, infeliz seréis… y yo moriré de pesar. El cielo me ha hecho, aunque ilustre, desventurada, desconocida y pobre. […] Yo debo cuanto soy a vuestros tíos y a vuestro padre. […] ¿Sería yo, señor, tan ingrata que pagase los beneficios que debo a todos los vuestros con privarles de vos? ¿Qué dirían de mí? […] Y, ¿cuál sería vuestra suerte? Abandonado de los vuestros y mofado de todos. Mi corazón se rasgaría viéndoos en tal desventura; vuestro corazón no podría resistir a los dolores del mío. ¡Ay!, señor, me amo yo mucho, pero os amo más a vos; deseo mi felicidad, pero deseo más la vuestra. Vos no podéis ser feliz si no abandonáis el amor de esta (*llorando*) desventurada. […] Abandonadme… abandonadme, os ruego, y sed feliz.
> AMATO: (*Con impaciencia*) ¿Qué yo te abandone? […] Yo sólo puedo ser feliz siendo tuyo, y siendo tú mía no es posible que yo tenga infelicidad. (*Resuelto, con viveza*) Cuando todo saliese mal, ¿qué podría faltarme si tú eres mía? El amor tendría para mí lugar de todo… Agua, pan y tú es toda mi fortuna: tres cosas que no me pueden faltar si tú no me faltas.
> CÁNDIDA: ¡Ay, don Amato! que el amor lo ve todo agradable y eterno, mas la razón lo reconoce pasajero y penoso. […] No os deslumbre la pasión. (Acto II, esc. 1)

[18] Es muy interesante en esta obra la distribución de roles que hace de Cándida el equilibrio necesario a los excesos emocionales de Amato. Con ello, altera Trigueros la imagen que el pensamiento dieciochesco había elaborado de hombres y mujeres: ellos representaban la razón, ellas la naturaleza y la sensibilidad. Sobre esta cuestión, véase Bolufer, 1998, en especial el capítulo 2, «'Un hábito que bien puede llamarse naturaleza'», pp. 61-112.

Más claridad no puede darse en la exposición de ese argumento de que el matrimonio es una cuestión social, también para los jóvenes que lo conciben como «unión de afectos y voluntades». El «contigo pan y cebolla» de Amato es, en esta obra sí, la ilusión de ese amante cegado por la pasión en el que parecían pensar las leyes sobre el matrimonio. Pero la sensatez de Cándida –que, como Ailson, como Jenwal, o como Desormes invoca en varios pasajes de su discurso el deshonor, el ostracismo social, el alejamiento del círculo familiar y las cuestiones económicas- ni por un momento olvida que una unión basada en tales presupuestos es inviable socialmente, además de constituir una imagen absolutamente idealizada de la vida conyugal[19]. Como ya he subrayado en los casos precedentes, no hace falta que la voz paterna prevenga con tono autoritario o con complejas reflexiones de las fatales consecuencias para el conjunto de la sociedad de tales matrimonios. El discurso de Cándida opera como desengañador para esos jóvenes espectadores que quizá soñaran con un matrimonio cuyo único requisito era el amor, convencidos de que la libre elección de consorte garantizaba la felicidad en la vida matrimonial[20]. Otro hecho me parece igualmente destacable, y es el argumento que emplean Cándida y el resto de los amantes que defienden el amor razonable: si la clave del nuevo modelo de matrimonio sentimental es proporcionar a los esposos la felicidad en una unión por inclinación afectiva y libremente elegida, a ese mismo concepto de felicidad acuden quienes sostienen la necesidad de conciliar el afecto con los intereses sociales; sin tener en cuenta éstos, exponen con toda claridad, no hay posibilidad de felicidad para el individuo.

---

[19] «¿Qué mucho que un hombre tarde poco en disgustarse de una mujer que, aunque sin culpa suya, le privó de los derechos más apreciables, y acaso le redujo a la miseria?». Son palabras de un artículo aparecido en el *Diario de Murcia* en enero de 1794 que parecen dar a la razón a Cándida, y a los demás amantes razonables, al advertir de las resultas de un matrimonio «precipitado», asentado sólo en un sentimiento amoroso que no garantiza la felicidad a quien, «saliéndose de su clase», desoye cualquier consideración de orden práctico en lo relativo a la unión matrimonial. (Citado por Andioc, 1976: 476).

[20] Eso creía, desde luego, la ninfa que en la *Óptica del cortejo* explica en qué consiste la «marcialidad», un comportamiento asociado a la libertad de las mujeres especialmente en el terreno amoroso. Con el desparpajo de toda mujer marcial, declaraba -como hemos visto- que «antes eran los casamientos por contrato, siendo a la verdad más bien ajuste de los intereses, que unión de voluntades; pues mal pueden dos sujetos que no se han visto, ni tratado, reconciliar tan mutua satisfacción, que en el trato interior de los afectos se hagan eternos los cariños». El no conocerse los contrayentes, cuya unión había sido impuesta por sus padres o tutores, auguraba poco éxito al matrimonio; la libre elección, en cambio, el conocimiento y el trato entre los novios, le parece a esta niña –apenas tiene nueve años, pero ya está perfectamente instruida en los principios de la «marcialidad»- una garantía de felicidad: «ahora se ven, se desengañan, tratan y comercian; y fondeando cada uno los geniales interiores del otro, aseguran felicidades en el lazo a la posteridad» (Ramírez y Góngora 1803, 23-24). Más allá de la intención crítica de esta obra sobre los usos amorosos de la época, lo interesante de esta cita es que subraya la importancia de la libertad de elección y el conocimiento y trato de los contrayentes como base del matrimonio.

El complejo argumento de esta obra deriva, como he señalado, hacia un conflicto aún más desgarrador para los amantes, cuando una confusión de gran efectismo dramático les hace creer que son hermanos. En ese momento, la consigna de obediencia ya se ha cumplido, pues don Prudencio, el padre de Amato y tutor de Cándida, ha dado su consentimiento al enlace al conocer el amor que se profesan los jóvenes; de este modo, la conciliación de la inclinación personal y el interés social no resuelve el problema, que deriva hacia un conflicto de orden moral cuya trascendencia no puedo abordar en estas páginas.

Solucionado el enredo y el equívoco, el final feliz une en matrimonio a Amato y Cándida con todos los parabienes familiares, y con la igualdad social que la pertinente anagnórisis facilita al confirmar el ilustre origen y la posición de Cándida. Es el esperable desenlace en una obra de este género que una vez más corrobora la enseñanza moral que la acción dramática desarrolla sobre el escenario. El apasionado amor de Amato y Cándida sólo puede consumarse en el matrimonio cuando el desenfreno de la pasión ha sido frenado por la brida de la razón, y cuando, convertido ya en un amor razonable, paga los necesarios peajes a la obediencia filial y a la igualdad social. La prueba a la que han sido sometidos los amantes, su sufrimiento y su convicción final de que no pueden lograr su felicidad personal dando la espalda ni a las leyes sociales ni a las de la naturaleza les hacen merecedores finalmente a una felicidad que sólo es dable a quienes aman de manera serena y razonable, y dentro del ámbito de la sociabilidad humana: «Amato es violento y precipitado: tolérale, Cándida, y corrígele con tu ejemplo. No tiene otro vicio; enséñale a perderle, enséñale a imitarte y seréis la delicia de la sociedad» (Acto III, esc. 7).

Para concluir, volvamos al inicio. Las cuatro comedias analizadas –muy representativas de las tendencias del género- han permitido confirmar que el teatro sentimental español de finales del siglo XVIII estaba muy lejos de plantear una visión del matrimonio sentimental basado exclusivamente en los afectos. Lo más destacable del enfoque de este teatro, sin embargo, es confirmar que no son sólo los padres los que manifiestan su empeño en el mantenimiento de un tipo de matrimonio de interés concebido según los deseos de orden e inamovilidad social de las clases dominantes del Antiguo Régimen. Son los hijos, los propios implicados en el asunto que se ventila en estas obras, su futuro conyugal, los que ponen el dique al raudal de unas pasiones que puedan entrar en conflicto con los deberes para con su clase, y los que razonan sobre la preeminencia del honor, del estatus o de la posición económica sobre el amor, de la faceta social sobre la privada en el individuo, en definitiva. No son necesarios padres autoritarios que desplieguen sus argumentos en graves discursos en defensa del matrimonio de interés; lo hacen sus hijos, que por ello muy raramente se atreven a culminar una actitud de rebeldía que supusiera el triunfo absoluto del matrimonio sentimental. Los jóvenes de este teatro saben que una unión que pretenda realizarse al margen de las leyes y los imperativos sociales les condena a la infelicidad. Por eso, aunque reivindican con contundencia la legitimidad de sus sentimientos y

los constituyen en condición indispensable de toda unión conyugal, saben que el amor solamente puede conducir al deseado desenlace feliz cuando esos sentimientos se avienen con los intereses sociales, cuando la «unión de voluntades» que pretenden, no impuesta, sino fruto de su libertad de elección, se vea refrendada por la autoridad de los padres que no renunciarán a un «ajuste de los intereses». Ha de ser, pues, un «amor razonable», que se basa en las cualidades morales y sociales del ser amado tanto como en ese instinto primero, natural, que provoca la inclinación, el deseo o la pasión amorosa; un amor que nunca debe escapar al control de la razón ni condenar a quien lo experimenta al apartamiento de la sociedad, a la renuncia a su posición o al afecto familiar.

Si en estas obras se da casi siempre el triunfo del amor es porque sus jóvenes protagonistas eligen bien, dirigen sus sentimientos hacia la persona que encarna los nuevos valores de la virtud y el mérito personal frente a los valores heredados (aunque por la ambigüedad ideológica que muestra el teatro sentimental, resultan darse las más de las veces en una persona a la que una oportuna anagnórisis descubre un apellido noble). Y es que estos jóvenes de la ficción son siempre sensatos, razonables, moderados. ¿Podía ser de otra manera en un teatro moral? Desde las distintas posturas estéticas e ideológicas de los autores, con soluciones dramáticas variadas a un mismo conflicto entre intereses privados y públicos, el teatro sentimental español está intentando orientar las elecciones de los jóvenes en asuntos matrimoniales y está divulgando desde los escenarios el espíritu de las leyes en este terreno, como hizo en otras obras con el tema de los oficios viles[21]. Más eficaz que el discurso paterno representante de la autoridad familiar –y de la del estado, que la refrenda con sus leyes– es el perfil literario de estos jóvenes que con su comportamiento, con su ejercicio de control de las pasiones, de renuncia a un amor no viable en el orden social establecido, con su obediencia extrema, están ofreciendo un ejemplo de alto valor educativo a los espectadores en edad de amar y contraer matrimonio. La literatura sentimental está pues divulgando, sí, la reivindicación de los sentimientos individuales y la necesidad de tenerlos en cuenta para evitar el desorden moral que parecían haber causado los matrimonios impuestos, pero también difunde la idea incuestionada del respeto al orden social y de consideración de las implicaciones materiales del matrimonio. Sólo de la armonización de ambos intereses podría surgir ese nuevo ideal de matrimonio sentimental que el discurso reformista quiso extender en las mentalidades de la España del Setecientos.

[21] No creo que el hecho de que buena parte de las comedias sentimentales sean traducciones cuestione estas afirmaciones, antes bien, las reforzaría, en el sentido de que destaca el valor moral de este género teatral, esto es, de su condición de ejemplo que desde la ficción propone modelos y pautas de comportamiento, acudiendo para ello a textos que ya reflejan las mentalidades y prácticas sociales que se pretende extender en la España de finales del siglo XVIII.

MARÍA JESÚS GARCÍA GARROSA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

## Bibliografía

Aguilar Piñal, Francisco. (1993-1995) *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, vols. VII y VIII. Madrid, C.S.I.C.

Andioc, René. (1976) *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Castalia.

Andioc, René y Mireille Coulon. (1996) *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

Angulo Egea, María. (2002) «Fingir y aparentar. La imagen de las mujeres en el teatro sentimental de Luciano Francisco Comella (1751-1812)», *Dieciocho*, 25.2, pp. 281-301.

Bolufer Peruga, Mónica. (1995) «Las ambigüedades del sentimiento: el amor conyugal en textos del XVIII», en P. Fernández Albaladejo y M. Ortega López (eds.). *Antiguo Régimen y Liberalismo. Homenaje a Miguel Artola*. Vol. 3. Política y Cultura. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid-Alianza Editorial, pp. 429-438.

____ (1998) *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim.

Burke, Peter. (2006) *¿Qué es la historia cultural?*. Barcelona, Paidós.

Caldera, Ermanno. (1998) «Il matrimonio sulle scene settecentesche e ottocentesche», en *Signoria di Parole. Studi offerti a Mario Di Pinto*, a cura de G. Calabrò. Nápoles, Liguori Editore, pp. 111-123.

García Garrosa, María Jesús. (1990) *La retórica de las lágrimas (La comedia sentimental española, 1751-1802)*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones-Caja Salamanca.

Herrera Navarro, Jerónimo. (1993) *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Universitaria Española.

Martín Gaite, Carmen. (1981) *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona, Lumen.

Morant Deusa, Isabel y Mónica Bolufer Peruga. (1998). *Amor, matrimonio y familia. La construcción histórica de la familia moderna*. Madrid, Síntesis.

*Novísima Recopilación de las Leyes de España*. (1805) Madrid, s.i.

Pascua, María José de la. (2005) «Las relaciones familiares. Historias de amor y conflicto», en I. Morant (dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vol. II. Madrid, Cátedra, pp. 287-315.

Ramírez y Góngora, Manuel Antonio. (1803) *Óptica del cortejo*, en *Obras del Coronel Don Joseph Cadalso*. Madrid, Mateo Repullés, tomo IV, pp. [5]-123.

Rodríguez de Arellano, Vicente. (s.a) *Clementina y Desormes*. Barcelona, Agustín Roca.

Stone, Lawrence. (1990) *Familia, sexo y matrimonio en Inglaterra, 1500-1800*. México, Fondo de Cultura Económica.

Trigueros, Cándido María. (1988) *El Precipitado*. Ed. de Piedad Bolaños Donoso. Sevilla, Alfar.

Zavala y Zamora, Gaspar. (1836) *El triunfo del amor y la amistad, Jenwal y Faustina*. Valencia, Ildefonso Mompié.

____ ([1790]) *La Justina*. S.l., s.i.

Andrea Baldissera
Metastasio en España, entre traducciones y refundiciones
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 2007, LXXXIII, 153-175

# METASTASIO EN ESPAÑA, ENTRE TRADUCCIONES Y ADAPTACIONES

Uno de los fenómenos más interesantes de la cultura española del siglo XVIII, es el de la influencia del teatro musical italiano sobre los otros géneros teatrales y también sobre las obras literarias que no forman parte del mundo de las tablas[1]. Gracias al éxito prácticamente universal del melodrama, a lo largo del siglo las estructuras métricas y la lengua de los libretos comienzan a dejar huellas más o menos profundas en muchos ámbitos, tanto en Italia como en la Europa entera. De ahí que la generación romántica tenga a su disposición un repertorio de formas y un lenguaje estilizado, que pueden fácilmente emplearse en un abanico de obras en verso: dramas, odas, romances etcétera[2]. Es justamente el carácter, por decirlo así, experimental de los libretos (con su necesidad de acoplar las palabras a la música) el que favorece el descubrimiento de nuevas soluciones técnicas y sugiere posibilidades y variedades métricas.

Claro está que, más allá de los Alpes, todo esto presupone una aclimatación de los melodramas y su aceptación por parte del público de aficionados al teatro y a los géneros musicales autóctonos, pero implica también una recepción más culta por parte de intelectuales y literatos. Y claro está que las diferentes sensibilidades y tradiciones nacionales producirán distintas maneras de recepción.

Para bien valorar la presencia del teatro musical italiano en la península ibérica hemos de partir, pues, no sólo de las reformulaciones o de los cortes que los es-

[1] Sobre las relaciones entre teatro español e italiano, véase Froldi, 2006: 81-90 (con bibliografía).
[2] Lo subrayaba ya Alfred Coester en su breve investigación, 1938, I: 10-20, por lo que atañe a las obras románticas en lengua española. Pero muchas podrían ser las muestras de relaciones entre melodrama, teatro en verso y lírica en el siglo XIX.

*Entregado: 21-Marzo-2007. Aceptado 4-Julio-2007*

pectáculos sobre todo metastasianos (que proceden de la corte de Viena o de otra capital europea) sufren al llegar a la península[3], sino también de las traducciones y adaptaciones, es decir del momento en el cual la cultura española intenta hacer propios los nuevos modelos, en un proceso ambivalente de adquisición y rechazo, conservación y contaminación. Un proceso que abarca, evidentemente, a texto dramático y texto-espectáculo, a música y poesía, a escenografía y coreografía, y donde la tradición hispánica y la itálica tienen, a menudo, que acomodarse, conciliarse, renunciando cada una a la estricta observancia de principios y normas dramáticas o escénicas [4].

Paralelamente es necesario investigar sobre dónde y cuándo estas innovaciones ingresan en España: según han demostrado a las claras recientes investigaciones musicológicas, la ópera llega a cundir en el mundo ibérico a través de caminos y modos muy varios, que dependen de elementos tan concretos como las compañías que ponían en escena los espectáculos en las ciudades que podían permitirse un teatro público (compañías italianas, cortesanas, de cantantes profesionales o de actores-cantantes etcétera); las preferencias y el gusto del público; el nivel y la inclinación poética del traductor; la situación que ocasionaba las transposiciones etcétera. Este complejo conjunto de elementos determina, cada vez, rasgos y caracteres de traducciones o adaptaciones[5].

Los libretos italianos, que en la opinión común eran textos sin demasiadas pretensiones literarias, salvo la de divertir a los espectadores y de 'ofrecerle un servicio' a la música, sirven en muchos casos como simple punto de partida e inspiración para toda clase de transcodificación y transformación, desde las versiones que, sencillamente, acompañan el texto original para que el público pueda entenderlo, hasta refundiciones y reelaboraciones bastante libres.

## Metastasio

En comparación con los muchos aventureros de la pluma del Dieciocho, los libretistas que circulaban por toda Europa ofreciendo su arte a soberanos y príncipes, Metastasio (en compañía de su maestro, Apostolo Zeno, y otros poetas de

[3] Trátase de intervenciones en las que se empeñan, a menudo, los mismos autores. En el caso de Metastasio –que los musicólogos han bien estudiado– fue justamente la perspectiva del estreno ibérico de algunos dramas suyos a sugerirle la idea de revisarlos y abreviarlos (cf., por ejemplo, el estudio de Reinhard Wiesend, 1986: 171-197).

[4] Capítulo aparte, del que non puedo ocuparme aquí es el de los ecos y de la fortuna indirecta (estilística, léxica, dramatúrgica etcétera) de los libretistas italianos en el teatro original español.

[5] Sigue siendo uno de los campos que más investigaciones necesita. En cambio, han aparecido muchos estudios, tanto literiarios como musicológicos, que ahondan en la penetración directa de la ópera en el mundo español. Me permito remitir a mi trabajo siguiente (y a la bibliografía ahí citada): Ramón de la Cruz, 2007.

envergadura) ocupa un lugar destacado: es un caso especial y ejemplar a la vez, por la altísima calidad de sus versos, que ya en la opinión de sus contemporáneos significaban algo más que una simple textura verbal, que acompañase, en posición subordinada, la música[6]. Los melodramas del *abate* Trapassi ofrecen a sus estimadores mucho que aprender sobre el arte de hacer libretos: una estructura coherente (su comienzo *in medias res*, la esencialidad de escenas y personajes); una versificación ágil pero muy densa; un lenguaje pulcro y culto, simplificado y áulico a la vez (según la tradición italiana, que rechaza un lenguaje dramático que se adhiera a la realidad); personajes dignos de la máxima admiración, dotados de virtudes casi sobrehumanas[7].

Y esta experimentada máquina teatral le asegura a Metastasio un éxito sin par hasta comienzos del siglo XIX: se le reconocen la excelencia de su poesía aun por parte de los detractores de la ópera italiana. Clavijo y Fajardo, al ironizar sobre la adaptación de Antonio Bazo, *La piedad de un hijo vence la impiedad de un padre y Real jura de Artajerjes*[8], y más generalmente sobre la costumbre de convertir en comedias un «espectáculo monstruoso» que «dos italianos, sumamente aficionados a la música, han inventado […] para deleite del sentido con sacrificio de la razón», no se recata de alabar los inmensos talentos del *poeta cesareo*, quejándose de que éste haya sacrificado su gran ingenio:

> […] dedicó, por desgracia, sus grandes talentos a este trabajo despreciable: trabajo para que hubiera sobrado cualquier poeta vulgar, poniendo mala poesía en piezas que no podían ser buenas; y trabajo no digno de sus grandes versos […] Nadie le puede negar a este genio feliz una grande sublimidad de pensamientos; un metro armonioso, suave y cadente, un calor en sus expresiones, que penetra y enciende; y, sobre todo, un estilo en que se reúnen, a un tiempo, la claridad, la concisión, el número y la elegancia. Pocos mortales han tenido tantas y grandes calidades de poeta[9]

Con todo, hay que poner de relieve otro hecho fundamental: pese a semejantes opiniones[10], Metastasio puede contar con la aprobación (indirecta) del principal

---

[6] Según lo decía ya con toda ironía el libreto de Giovan Battista Casti, titulado *Prima la musica poi le parole*. O algunas de las mejores páginas del panfleto *Il teatro alla moda* del veneciano Benedetto Marcello (1720).

[7] Véase: Sala di Felice, 1983; Sala Di Felice y Sannia, 1985; y Muraro, 986.

[8] El título doble, frecuente en las adaptaciones ibéricas, refleja el antiguo uso de explicar al público el contenido de la obra, a través de un subtítulo, que presenta un caso moral en breve giro de palabras, y es más largo y elocuente que el verdadero título, escasamente alusivo.

[9] Clavijo y Fajardo, 1762: 1-29; Fernández Fernández, 2001, 24, 2: 217-243.

[10] Compartidas, por otro lado, por los portavoces de la estética racionalista, y hasta el s. XIX, si bien por razones diferentemente matizadas, pero que rechazan el carácter polifácetico de la ópera, por ejemplo en Schelegel: «[…] dal punto di vista del moderno teorico del dramma, i libretti metastasiani erano un ircocervo, definibile con un'etichetta per

teórico de la España ilustrada, Ignacio de Luzán, quien, es también –y no es ninguna casualidad – traductor de la *Clemenza di Tito*[11].

Las disputas ideológicas no hacen más que volver a proponer, en tierra española, uno de los asuntos que más encendió a lo largo del siglo los debates entre filósofos, músicos, poetas y teóricos (italianos y extranjeros). Pero la confrontación entre intelectuales no logró detener ni, obstaculizar el estrecharse de relaciones entre ópera y teatro musical español: en particular las recíprocas influencias entre zarzuela y melodrama que se registran muy tempranamente[12]. Ni logró (ni mucho menos) impedir el florecimiento de un sinfín de hispanizaciones metastasianas, que gozaron de fortuna extraordinaria y duradera, sobreviviendo a las crisis del melodrama italiano y a su destierro de los teatros cortesanos (o, quizás, justamente gracias a ello). Este éxito no se limita solamente al territorio peninsular (baste con echar una ojeada a los repertorios recopilados por Stoudemire y Garelli, a la bibliografía de Aguilar Piñal o a la cartelera teatral madrileña del siglo[13]): aun los coliseos coloniales hacen alarde de ricas temporadas, donde las adaptaciones sobresalen[14].

Antes de pasar a examinar –en este parcial intento de sistematización– las maneras de metabolizar los versos metastasianos en la España ilustrada, cabe decir que hay que distinguir netamente el campo de las traducciones del de las adaptaciones (y que serán necesarias más investigaciones diatópicas y diacrónicas, para bien insertar cada obra en su contexto[15]).

En sus investigaciones sobre el teatro español Maria Grazia Profeti ya ha notado cómo, desde el comienzo de la aventura del teatro metastasiano (1736-1738), van fijándose algunas modalidades de recepción que volverán a reaparecer en las dé-

così dire ossimorica: erano "tragiche miniature", dove cioè le valenze o le pulsioni drammatiche connaturate alla vera tragedia, come ormai la pretendevano i lettori-spettatori dell'Ottocento, si scontravano incompatibilmente con le modalità e le fisionomie rococò dell'Arcadia romana e della corte asburgica settecentesche» (Goldin Folena, 1999: 193-235, pp. 224-225). Sin olvidar que aun los jesuitas favorables a la reforma de Metastasio, como Arteaga, no pueden pasar bajo silencio los 'defectos' de su modelo dramático (Rossi, 1964, I: 71–116; y Molina Castillo, 1999, 22, I: 61-76): la repetición de fórmulas y estructuras narrativas; la cristalización de personajes; el uso del tema amoroso en un teatro noble y trágico.

[11] Checa Beltrán, 1991, 7, pp. 27-48, pág. 45.

[12] Cotarelo y Mori, 1934; Bussey, 1980; Kleinertz, 1996: 107-121; Carreras, 49-78; Stein, 1997:85-218.

[13] Stoudemire, 1996, 447-473; Garelli, 1997, 127-138; 325-363; Aguilar Piñal, 1981-2001; Andioc y Coulon, 1996.

[14] Un ejemplo, entre muchos, puede ser el de la representación, a fines de siglo, en el teatro de Lima de obras como *Ecio triunfante en Roma* con música de Blas de Laserna (con mucha probabilidad es la refundicón del *Ezio*, por parte de Ramón de la Cruz) o el *Demofonte* de Díaz Sirigo. Cf. Irving, 1949, II: 93-112.

[15] Puedo aquí solo rozar un probléma de tipo filológico, que cada traducción y adaptación presupone, el del modelo subyacente, ya que de las óperas de Metastasio se hicieron múltiples ediciones, sueltas o no, con textos controlados por el autor, y los muchos que salían de la imprenta con ocasión de alguna representación.

cadas siguientes, si bien caracterizadas por otros recursos dramáticos y poéticos[16]. Por ejemplo, en *Por amor y por lealtad y Demetrio* de Vicente Camacho (1731, pero estrenado en 1736), que es la primera traducción del *Demetrio* (1731), ya aparece un fenómeno tan significativo como la introducción de personajes cómicos (los graciosos de la comedia áurea) y pequeños retoques en la estructura del drama que modifican el texto según el gusto de los destinatarios del espectáculo (a menudo, la desaparición de las piezas musicales[17]).

El panorama de las adaptaciones, que constituyen, de hecho, el verdadero elemento de intermediación, para la difusión de la renovada dramaturgia metastasiana, es muy amplio. Después de mediados de siglo, la adaptación, en sus numerosas realizaciones, se convierte en la forma preferida para insertar el elemento extranjero en el mundo teatral peninsular, aunque a costa de compromisos estéticos y una fuerte (pero a menudo exagerada) atención por las preferencias de un público normalmente incapaz de apreciar las sutilezas y finuras del poeta italiano.

## Las traducciones

En esta categoría habrá que reunir toda clase de traducción mimética, que pretenda reproducir lo más exactamente posible el texto italiano, hasta en su polimetría (endecasílabos, heptasílabos y metros más breves en las arias, con los juegos rítmicos que en estas últimas combina magistralmente el poeta cesáreo). Desde una perspectiva funcional, las que merecen esta denominación son las que proporcionan un texto paralelo (a menudo, muy próximo a la letra italiana): un texto que refleja el de una de las muchas representaciones que se dieron a lo largo del siglo, con las modificaciones, supresiones o añadidos que cada espectáculo requería o imponía. Son traducciones quizás más frecuentes en el primer período, el de las representaciones de las obras originales, que necesitaban la versión española para quienes ignoraran el italiano, y que luego se hacen más raras, sin llegar a desaparecer, según lo demuestra, por ejemplo, la publicación en 1794 de la edición bilingüe del *Demetrio*, atribuida por Aguilar Piñal al comediógrafo, de la primera mitad del siglo XVIII, Juan de Agramont y Toledo[18].

Como bien puede imaginarse, en esta cosecha muy pocas son las traducciones que ofrecen una lectura amena, y que –al par del *dramma per musica* de Metasta-

[16] Profeti, 2001, I: 263–292; Leza, 1988, XXVI: 623-631. Sobre el teatro del XVIII cf. también Chaves Montoya y Rodríguez de la Flor, 1995, I: 372-399.

[17] Cf. también Subirá, 1965, I: 27-37.

[18] *Demetrio. Dramma serio in musica da rappresentarsi nel Teatro de los Caños del Peral, sotta* [sic] *gli auspizi della M. I., e N. Associazzione, essendo direttore del teatro e compositore delli balli il signor Domenico Rossi*, nella primavera nell'anno 1794. Con permissione. Madrid: Nella Estamperia de González [*Demetrio. Drama serio en música, para represnetarse en el Teatro de los Caños del Pera, baxo los auspicios de L.M.N. e I. Asociación, siendo director del teatro y compositor de bayles el señor Domingo Rossi, la primavera del año de 1794*. Con licencia. Madrid: En la imprenta de González].

sio– pueden apreciarse por su nivel literario, prescindiendo de la música. La mayoría de estos productos no se aleja de la simple transposición lingüística, ya que los traductores, anónimos, y que obraban por encargo, sin aspirar a ninguna gloria literaria, eran poetas de tres al cuarto. Raras son las muestras de más vivaces capacidades poéticas como lo es el caso –ya mencionado– de Luzán traductor de Metastasio, alabado también por Moratín hijo.

Existen, sin embargo, otras clases de traducciones. Pese a los reproches que variamente se le dirigen a Metastasio (Arteaga, Eximeno y otros, que le niegan la dignidad de poeta trágico), para algunos su teatro puede leerse con aprovechamiento tanto moral como dramático-patético. Por eso, pueden encontrarse interesantes experimentos como el del jesuita español Benito Antonio de Céspedes, que en el teatro y las letras nacionales, recupera un sistema dramático cuya finalidad, esencialmente moral, se ve enriquecida por una feliz evasión de la realidad cotidiana y por la búsqueda del placer estético. Céspedes, según él mismo testimonia, empezó su labor en Italia, en la época de la supresión de la Compañía, para pasar el tiempo en una honesta ocupación intelectual – o, al menos, así lo finge («[…] este trabajo empezó por entretenimiento en los primeros años de mi demora en Italia en los cuales se hacía más pesado el ocio por falta de libros»). Pero, pronto se da cuenta de que podría imitar un teatro de afectos y sentimientos puros y nobles (se percibe la preocupación pedagogía jesuítica y su *ratio studiorum*[19]: «oyendo después que se iba haciendo reforma en nuestro teatro, me vino al pensamiento que podría ser útil para contribuir a ella»), y se asigna la tarea de hispanizar las *opera omnia* del *abate* Trapassi:

> […] las composiciones dramáticas influyen en las costumbres. Todas ellas son una escuela de virtud. La amistad, la fidelidad, el amor filial y paterno, el amor de la patria, el vencimiento de sí mismo, etc. se ven en ellas elevados hasta el último grado del heroísmo.
> El amor es la pasión dominante en todas, o en quasi todas. Se ha pretendido desterrarle del teatro como perjudicialísimo […] Yo que miro esta pasión al modo de las demás, ni en ella ni en las demás hallo mal alguno. El Autor de la naturaleza, que nos revistió de ellas, nos hizo un beneficio en dárnoslas; no nos dio ningún veneno, con que nos matásemos. ¿En qué pues está el mal? En el abuso que se hace de este don, en el desorden que se le da. Si debiéndose ordenar al bien, se ordenan al mal, no se atribuya este mal a las pasiones, sino a quien abusa de ellas. Por lo mismo, quien fomenta el amor, no por eso fomenta el mal, sino quien fomenta el abuso del amor, ordenándole al mal. Mas si le fomenta por medios y fines virtuosos haciéndole producir efectos también de virtud, lejos de hacer perjuicios a las costumbres concurre mucho a mejorarlas. Puntualmente me pareció que concurrían estas bellas cualidades en el modo de tratar el amor que tiene en todas sus obras el abate Pedro Metastasio, y que proponiéndolas en nuestro idioma, se proponía a nuestro teatro un excelente ejemplar que pudiese servir de

[19] Sala y Morelli, 1994: 597-611.

> norma a nuestros poetas para tratar el amor […] Además de ser un continuo promover virtudes y virtudes heroicas.[20]

Las libertades que Céspedes se toma son las que normalmente se encuentran en una traducción de tipo literario, en un tipo de teatro que más que para la actuación se compone para ser leído. Justifica estas libertades, como había de esperarse, acudiendo al ejemplo de una autoridad de las letras áureas, Juan de Jáuregui, y su versión de la *Aminta* de Tasso: se trata de inversiones, pequeñas supresiones, adiciones y cambios semánticos, o del uso elástico de los recursos retóricos, debido a las peculiaridades del idioma de llegada, frente a un idioma de partida muy semejante pero no coincidente.

He aquí una pequeña muestra del trabajo de Céspedes, y de su *Aquiles* (traducción de *Achille in Sciro*, 1736), frente al texto italiano (que podrá cotejarse con la labor de Ramón de la Cruz, sobre la misma obra, más adelante):

**ACHILES**
¿Quitarme a mí mi tesoro?
¿Dónde está el alma atrevida?
Ha de quitarme la vida
el que me quite a mi bien.

Ando esclavo de sus ojos
en estos despojos viles,
pero, lo sé, soy Achiles
y siento en mí a Achiles bien.

**ESCENA 4ª**
*Nearco, y después Ulises y Arcade, que saltan de las naves*

**NEARCO**
¡Qué difícil empresa,
o Tetis, me impusiste!
No pasa ni un momento
en que no tema descubierto a Achiles.
Es verdad que el amor le tiene en freno;
mas si un guerrero, si un clarín percibe,
se agita, arde en volcanes,
y arroja los adornos femeniles
¿Qué hiciera si a saber llegara ahora

**ACHILLE**
Involarmi il mio tesoro?
Ah dov'è quest'alma ardita?
Ha da togliermi la vita
Chi vuol togliermi il mio ben.

M'avvilisce in queste spoglie
il poter di due pupille;
ma lo so ch'io sono Achille
e mi sento Achille in sen. (Parte)

**SCENA IV**
*NEARCO e poi ULISSE ed ARCADE dalle navi*

**NEARCO**
Che difficile impresa
Tetide m'imponesti! Ogni momento
temo scoperto Achille. È ver che
[amore
lo tiene a fren; ma se una tromba
[ascolta,
se rimira un guerrier, s'agita, avvampa,
sdegna l'abito imbelle. Or che farebbe
se sapesse che Troia

[20] *Obras dramaticas de Pedro Metastasio Poeta Cesareo traducidas en lengua española por don Benito Antonio Céspedes, presbitero Natural de Casasimarro. Obra postuma tomos I-III*, Biblioteca de Castilla-La Mancha, Toledo, mss. 303-305. La cita procede del tomo I (ms. 303), *Al lector*, fols 1r-1v.

que Troya sin su brazo es invencible?
¿Y que le pide toda Grecia armada?
¡Ah, no quieran los Cielos que aquí arribe
a buscarle ninguno!…Oh Dios! Me engaño?
(*al ver a Ulises*)

Ulises!… ¿Y a qué viene?… Ah, mas sin
[fines
de cierto no. ¿Qué hacerme? El me
[conoce
desde que al padre del mancebo Achiles
estuvo a visitar. Bien que ya ha mucho.
En todo caso mantendreme firme
negando ser aquel… Hola extranjero:
no pasar adelante sin decirme
antes quién eres. Es la ley del reino
(ms. 304, fols. 3v-4r, vv. 132-160).

senza lui non cadrà, che lui domanda
tutta la Grecia armata? Ah tolga il cielo
che alcuno in questo lido
non venga a ricercarlo... Oh dei!
[M'inganno?
Ulisse! E qual cagione
qui lo conduce? Ah non a caso ei
[viene.
Che farò? Mi conosce,
e nella reggia appunto
del genitor d'Achille. È ver che ormai
lungo tempo è trascorso. In ogni caso
niegherò d'esser quello. Olà straniero
non osar d'inoltrarti
senza dirmi chi sei. Questa è la legge;
il mio re la prescrisse.
(*Achille in Sciro*, Viena, Van Ghelen, 1736, vv. 114-142)

No menos apasionada es la defensa de Metastasio por parte de Ignacio García Malo[21], que en su tardía traducción del *Demofoonte*[22], adopta una perspectiva de fidelidad al texto, hasta filológica, frente a lo que había ocurrido, por ejemplo, en la «traducción de 1750», donde «para hacer más breve la función le cortaron mucho al Drama»:

> me he acercado más que cuantos me han precedido a una versión literal del *Demofoonte* y […] he procurado no añadir ni quitar palabra alguna; cuando la necesidad no me ha obligado a hacerlo para sacar un verso nuestro o para poner un dístico en la forma que están colocadas tan oportunamente en el original (p. IX).

Siguen algunas reflexiones sobre la dificultad de traducir un par de versos («Congiunti almen nelle sventure estreme / Sarete anime ree, sarete insieme»), donde García Malo parangona una posible (y mal lograda) traducción literal a la suya, la cual, jugando con los mismos recursos poéticos de Metastasio (rimas y ritmos), distribuye en tres versos significantes y significados.

El respeto filológico del idolatrado melodrama se traduce en la elección del endecasílabo libre alternándose con heptasílabos (y en la reproposición de los pareados metastasianos, sagazmente repartidos a lo largo del drama) y en la atención ab-

[21] Sobre este funcionario, cortesano y escritor, que era un verdadero enamorado de la obra metastasiana, cf. Guillermo Carnero, 1996, I: 1-18.

[22] *El Demofoonte del ab. Pedro Metastasio, traducido en castellano y representado por la Compañía de Eusebio de Ribera en el coliseo del Príncipe en el año de 1791, con el título del Inocente ursurpador*, Madrid, en la oficina de D. Benito Cano, Año de 1791.

soluta hacia la conformación del melodrama (escenas, actos etcétera). Frente al problema de las arias, uno de esos monstruos lírico-musicales tan ajenos a la teatralidad española, sin embargo, la escrupulosa conservación de los muchos valores lingüísticos, diegéticos, textuales de la obra original parece venirse abajo. Declara el traductor:

> […] he […] puesto en el mismo verso endecasílabo aquellas arias que contribuyen a la conducta del Drama […]. Las demás que puso con el mismo fin, pero que nada contribuyen al interés de la acción, las he omitido pareciéndome que solo servirían para hacer lánguida la escena, y que sus conceptos son verdaderamente líricos, mas no patéticos, ni propios de un drama trágico […]. También he traducido en el mismo verso endecasílabo alguna aria que poco importaría para la acción que se omitiese; pero esto lo he hecho por seguir el método del autor […] de que cuando se va alguno de los personajes hable él último (pp. XIII-XIV).

Pese a la infracción de la norma elegida (mantener inalterado todo lo que Metastasio escribió), el autor español anticipa en esto lo que la crítica moderna reconocería plenamente, o sea la funcionalidad de las arias, que solo esporádicamente pueden eliminarse sin consecuencias apreciables para el buen desarrollo de la acción dramática[23]. Contribuyó a la formación de este lugar común negativo el hecho de que las arias (*ariette*), extraídas de su contexto y convertidas en piezas de concierto, para que los cantantes pudiesen lucirse con ellas, acabaron por ser consideradas el lugar preferido para una expresividad afectiva fácil y superficial.

Aquí va una pequeña muestra del estilo traductorio de García Malo (en letra cursiva las rimas italianas, conservadas):

| | |
|---|---|
| ESCENA PRIMERA | SCENA PRIMA |
| *Huertos pensiles correspondientes a diversas habitaciones del alcázar de Demofoonte.* | *Orti pensili corrispondenti a vari appartamenti della reggia di Demofoonte.* |
| DIRCEA Y CLEONTE | DIRCEA e MATUSIO |
| DIRCEA | DIRCEA |
| Créeme , ¡o padre! Tu excesivo afecto | Credimi, o padre; il tuo soverchio affetto |
| hará que el mal dudoso cierto sea. | un mal dubbioso ancora |
| Para exigir que sea exceptuada | rende sicuro. A domandar che solo |
| yo solo del sorteo riguroso, | il mio nome non vegga |
| no creo encontrarás razón fundada, | l'urna fatale, altra ragion non hai |

[23] Maeder, 1993.

[24] García Malo aplica su criterio selectivo y elimina la pieza conclusiva, el aria «O più tremar non voglio». En cambio, al final de la escena II, el texto de «In te spero, o sposo amato» se ve afectado por la aludida supresión de lo lírico, como se aprecia en la primera cuarteta: «En ti solo yo espero, esposo amado, / mi deplorable suerte a ti la fío: / y cualquiera que sea por tu causa, / será para mí siempre amable» (pp. XXV-XXXVI) < «In te spero, o sposo amato, / fido a te la sorte mia; / e per te, qualunque sia, / sempre cara a me sarà» (vv. 133-136).

sino el querer que el rey te dé su ejemplo.
CLEONTE
¿Y poco te parece?
¿Porque nací vasallo, soy acaso
menos padre que el rey? Apolo ordena
que una doncella ilustre sobre al ara
cada año en este día se le ofrezca
por víctima snagrienta; mas no excluye
las de estirpe real. El que se muestra
de las leyes divinas tan severo
y rígido tutor, a otros enseñe
constancia con su ejemplo; al punto
llame sus hijas alejadas con astucia;
expóngalas también al duro trance:
cuando la fatal urna es agitada,
pruebe cómo palpita a un triste padre
el corazón; cuál tiembla y se estremece
al ver sacar la suerte al sacerdote,
y cuando con semblante *contristado*
va a pronunciar el nombre que ha *sacado*.
Y una vez se avergüenze de que siempre
la parte le haya de tocar, ¡oh, *pena*!
de expectador en la miseria *ajena*.[24]
(pp. XIX-XX)

che il regio esempio.
MATUSIO
E ti par poco? Io forse,
perché suddito nacqui,
son men padre del re? D'Apollo il cenno
d'una vergine illustre
vuol che su l'are sue si sparga il sangue
ogni anno in questo dì; ma non esclude
le vergini reali. Ei, che si mostra
delle leggi divine
sì rigido custode, agli altri insegni
con l'esempio costanza. A sé richiami
le allontanate ad arte
sue regie figlie. I nomi loro esponga
anch'egli al caso. All'agitar dell'urna
provi egli ancor d'un infelice padre
come palpita il cor, come si trema
quando al temuto vaso
la mano accosta il sacerdote, e quando
in sembianza *funesta*
l'estratto nome a pronunciar s'*appresta*;
e arrossisca una volta
ch'abbia a toccar sempre la parte *a lui*
di spettator nelle miserie *altrui*.
(*Il Demofoonte*, París, Herissant, 1780, vv. 1-27)

## Adaptaciones, refundiciones, reelaboraciones

Inmensa es la floresta de adaptaciones, en la que las versiones españolas de las óperas metastasianas aparecen como «Comedias heroicas», «Comedias nuevas», «Dramas trágicos», «Tragedias», «Dramas heroicos», según la índole del original y de su reelaboración, que privilegia unos u otros aspectos de la trama o de la ideología del texto. No hay que olvidar que, igual que en el campo de las traducciones, debemos ante todo averiguar si las adaptaciones –a veces independientemente del género en el que parecen insertarse– asumen, en la medida de lo posible[25], el carácter híbrido del melodrama, mezcla de canto y poesía; o si, en cambio, aprovechan la oportunidad que la comedia tradicional les ofrecía, la de introducir unas pocas piezas musicales, sin que prevaleciese el aspecto mélico sobre la recitación, para acercarse lo más posible a un teatro en el que la palabra domina sin oposiciones.

A este primer plano de comparación, se superponen las coordenadas litera-

[25] Generalizada parece, por ejemplo, la abolición de los recitativos, mientras que el nivel de rarefación de las arias varía mucho, en base a los criterios escogidos por los poetas españoles, y antes mencionados.

rias y dramáticas entre las que se mueven los adaptadores: el uso de los materiales lingüístico y retórico, así como de la materia argumental y su disposición, frente al modelo de Metastasio, que funcionaba como un perfecto mecanismo de relojería. Quisiera, por lo tanto, analizar, en algunos ejemplos emblemáticos, y sin pretender que estas breves anotaciones sean exhaustivas, las tipologías que brotan del ancho caudal de 'refundiciones' metastasianas en el siglo ilustrado.

En sus atinados y preciosísimos análisis histórico-literarios sobre la presencia del melodrama en España, Patrizia Garelli nos brinda una serie de indicaciones generales muy interesantes[26]. Ante todo, nos explica la patente dificultad de recopilar un repertorio completo de las adaptaciones, que sobrepasan el medio centenar, y, a menudo, la imposibilidad de fecharlas o atribuirlas con toda seguridad a la mano de algún poeta o comediógrafo. En segundo lugar, recuerda algunos rasgos compartidos por la gran parte de estas obras: 1) las escasas variaciones con respecto a las tramas originales (y ello sería prueba de que el público estaba satisfecho con las fábulas del libretista italiano); 2) el uso preferente del verso octosilábico, con la asonancia típica del romance; 3) la resistencia a adecuarse, en general, a la concisión y al poder alusivo del diálogo melodramático, rápido y vivaz –para favorecer, en cambio, la tendencia declamatoria de los largos soliloquios y monólogos áureos [27].

Hechas estas indispensables premisas, me parece que pueden individuarse por lo menos dos grandes categorías de adaptaciones, según su mayor o menor nivel de fidelidad a la obra de Metastasio en su conjunto (y, dentro de ellas, algunas subcategorías).

**a)** Adaptaciones-traducciones, que entremezclan la técnica de la transposición lingüística (con un porcentaje bastante alto de elementos léxicos, construcciones sintácticas, rasgos estilísticos del modelo), y la de la reformulación estructural y métrica. Es decir, se somete la obra a una especie de maquillaje, con el cual se quitan algunas arias, se alargan, abrevian y hasta añaden algunas escenas, se manipulan los personajes o varía mínimamente la composición del reparto (si cabe, aparecen graciosos), y finalmente la versificación pierde en variedad.

La labor de Ramón de la Cruz es un buen ejemplo de esta tipología de transformación textual, a la que se deben obras como el *Aquiles en Sciro* (1779, «comedia nueva del abate Metastasio, acomodada al teatro español»), que alterna traducción 'literal' (en letra cursiva las partes que tienen correspondencia exacta en el original):

[26] Garelli, 1997:133-138.

[27] Mas no puede olvidarse la distancia entre los dos idiomas –por ejemplo, la morfología de los sustantivos plurales o de la conjugación verbal españolas– que dificulta la imitación de la virtuosística esticomitia del abate Trapassi.

CORO A la voz que te aplaude,
*padre Baco, desciende*,
y nuestro pecho *enciende*
*de tu sacro furor*.
Tú, *fuente de delicias*,
y *olvido de los males*,
alegras los *mortales*
con tu dulce licor.
(vv. 1-8)

DEID. ¡*Ay, calla*! Que *alguno puede*
*oír* tu voz *y*, si acaso
te descubren, *soy perdida*,
y *te pierdo*. (vv. 51-54)

CORO Ah, di tue lodi al suono,
*padre Lieo, discendi*;
ah, le nostr'alme *accendi*
*del sacro tuo furor*.
Oh, *fonte di deletti*,
o dolce *obblio de' mali*,
per te d'esser *mortali*
noi ci scordiamo talor
(*Achille in Sciro*, *cit*., vv. 1-8)

D. (guardandosi intorno) *Ah, taci: alcuno*
*potrebbe udir*ti; *e*, se scoperto sei,
*son perduta, ti perdo*.
(vv. 51-54)

y amplificación de algunos pasajes[28]:

[28] Conducta parecida, si bien no idéntica, se halla en el *Drama trágico, La Clemencia de Tito,* por Luis Francisco Ameno [posiblemente un seudónimo], Ms. 15055 BNM. Obsérvese el uso de la rima consonante en cuartetas de endecasílabos y heptasílabos, la amplificación y la inversión de algunos elementos.

DEIDAMIA Callad, que más que aduláis,
ofendéis a mis oídos
con vuestras aclamaciones.

LICOM. *Pero* hija, *si aún no has visto*
a Teágenes tu esposo,
¿qué ideas tienes, qué indicios
de *que no puede agradarte*?

DEIDAMIA Bastante la fama dijo
ya de él.

LICOM. No pudo decir
sino que es príncipe digno,
por lo valiente, lo afable

LIC. *Ma se ancor nol vedesti*, onde lo sai
*che piacerti non può*?

DEID. Già molto intesi
parlar di Teagene.

LIC. E vuoi di lui
*su la fe giudicar degli occhi altrui*?

---

*Salen Vitelia y Sexto*

VITELIA
¿Para qué repetirme
siempre una misma cosa? ¿A qué es decirme
lo que ya oí mil veces? Ya he savido
que Léntulo de ti ha sido inducido;
que su facción a mí sabor empeña;
que está ya de la empresa fixo el plazo;
que un listón roxo puesto sobre el brazo
será la contraseña
por donde conocidos, y ayudados,
pueden ser entre sí los conjurados;
que el lugar de la empresa será en lo alto
de el Capitolio, donde pueda unido
todo nuestro partido
dar contra Tito el deseado asalto.
Esto ya oí mil veces: mas no veo
Cumplirse o mi venganza o mi deseo;
todo se va en proyectos; mas ni un paso
se dá a la execución. ¿Se espera acaso
que a Tito en su presencia
vea Vitelia infelice
su solio y mano dar a Berenice?
Habla, y di a que se espera
(fol. 1r-1v).

SCENA PRIMA

*Logge a vista del Tevere negli appartamenti di Vitellia.*
*VITELLIA e SESTO*

VITELLIA
Ma che? Sempre l' istesso
Sesto a dir mi verrai? So che sedotto
fu Lentulo da te, che i suoi seguaci
son pronti già, che il Campidoglio acceso
darà moto a un tumulto e sarà il segno
onde possiate uniti
Tito assalir, che i congiurati avranno
vermiglio nastro al destro braccio appeso
per conoscersi insieme. Io tutto questo
già mille volte udii; la mia vendetta
mai non veggo però. S' aspetta forse
che Tito a Berenice in faccia mia
offra d' amore insano
l'usurpato mio soglio e la sua mano?
Parla, di', che s' attende?
(*La clemenza di Tito*, Venezia, Bettinelli, 1737, vv. 1-15)

[29] Ramón de la Cruz no descarta la posibilidad de ofrecer a su público un lenguaje culto que si no es puramente metastasiano, por lo menos trata de reproducir las mejores expresiones del teatro del siglo de Oro, sobre todo el de Calderón (cf. *Aquiles en Sciro*, ed. Andrea Baldissera, cit). Parece necesario, pues, valorar las propiedades de la lengua y del estilo de los otros refundidores.

y galán, de más dominios
que los que le da la suerte
en el suyo, y en el mío.
Además que es imprudencia
nada propia de tu juicio
dar *fe* a los *ojos ajenos*
de aquello que está en tu arbitrio
*juzgar* con los tuyos, hija.
Pues el príncipe tan fino
Acepta tu mano, que
Anticipó a los avisos
su llegada, recibirle
y agasajarle es debido
como corresponde. Yo
acudiré a los cumplidos
de su hospedaje; y después
le bajaré divertido, [10v]
a los *reales jardines*,
donde, como que lo hizo
la casualidad, podréis
hablaros. Sólo te pido
que le trate tu atención
mientras logra tu cariño
como a *esposo*. (vv. 303-337)[29]

Semplice! Va': m'attendi
nel *giardino real*: colà fra poco
col tuo *sposo* verrò.
(vv. 182-188)

Asistimos a otro tipo de proceso interpretativo en el *Ecio triunfante en Roma*. Aun manteniendo la repartición en tres actos, el sainetero (y prolífico adaptador de Metastasio), procede a una versión de *Ezio* animada por una visión nueva: una «tragedia», en la que destaca la introducción de un coro ausente en el original (voz trágica por excelencia, desde la época antigua), la conversión en recitados de todas las arias necesarias a la historia y supresión de las demás. Y, sobre todo, la adopción del endecasílabo (no libre, al estilo italiano, mas asonantado al uso ibérico), lo que implica automáticamente un proceso de amplificación y reformulación sintáctica, pero con sustancial coherencia y fidelidad al modelo. El *incipit* del texto de Cruz es este:

ACTO PRIMERO
*Magnífica plaza, iluminada artifitiosamente para recebir a Ecio, triunfante de Atila. Trono imperial a un lado con guardia real estendida; y al otro lado coro de damas romanas con laureles en bandejas. Valentiniano y Máximo adelantados en la scena; y Varo retirado al pie del trono.*

SCENA PRIMA
*Parte del Foro romano con trono imperiale da un lato. Vista di Roma illuminata in tempo di notte con archi trionfali ed altri apparati festivi, preparati per celebrare le feste decennali e per onorare il ritorno d'Ezio vincitore d'Attila.*
*VALENTINIANO, MASSIMO, VARO con pretoriani e popolo*

CORO[30]
El valeroso Ecio
en hora feliz venga
donde laurel frondoso
su feliz sien guarezca
y todo Roma vea
en su triunfo las glorias de su César

MÁXIMO
Señor, no con más fausto pudo Roma
ver a la regia prole de Quirino
celebrar aquel grande último día
de su segundo lustro, divididos
noche y horror se notan: separados
sombra y silencio; y el afán festivo
del popular aplauso que os aclama;
no os deja que envidiar los que al [antiguo
pueblo Romano mereció su augusto,
de quien sois sucesor quizás más digno.

MASSIMO
Signor, mai con più fasto
la prole di Quirino
non celebrò d'ogni secondo lustro
l'ultimo dì. Di tante faci il lume,
l'applauso popolar turba alla notte
l'ombre, i silenzi; e Roma
al secolo vetusto
più non invidia il suo felice Augusto.

VALENTINIANO
La voz que en mi favor al Cielo elevan
gozoso escucho: atiendo complacido
la expresión de sus votos reverentes,
y del pueblo más fiel la pompa admiro;
aguardo al vencedor que a mí me trae
la gloria ya su patria el regocijo:
mas el triunfo mayor que hoy arrebata
mis afectos, solo es (Máximo amigo)
tu bella hija, la divina Fulvia,
a quien el trono y las victorias rindo.

VALENTINIANO
Godo ascoltando i voti
che a mio favor sino alle stelle invia
il popolo fedel, le pompe ammiro,
attendo il vincitor, tutte cagioni
di gioie a me. Ma la più grande è quella
che io possa offrir con la mia destra in [dono
ricco di palme alla tua figlia il trono.

MÁXIMO
Fulvia aprendió de la humildad del padre
a no aspirar al solio; per el mismo
exceso de humildad es suficiente
para no despreciarlo y admitirlo
de mano de su César

MASSIMO
Dall'umiltà del padre
apprese Fulvia a non bramare un soglio
e a non sdegnarlo apprese
dall'istessa umiltà. Cesare imponga;
la figlia eseguirà.

VALENTINIANO
Bien pudiera

VALENTINIANO
Fulvia io vorrei

[30] Este coro, que reaparece otras dos veces en las escenas iniciales del primer acto es el único número musical. Es innovación de Cruz y tiene función parecida a la del coro en el *Aquiles* («En hora venturos») o en la *Clemenza di Tito* («Della romanas sorte»). Nada se opone, sin embargo, a la hipótesis de que sea reminiscencia de los coros que se oían en «tragedias» y melodramas de argumento trágico de la época.

ser más amante, y el semblante esquivo
moderar a mi vista, imaginando
que no es premio el desdén de un amor
[fino

MÁXIMO
Vano es, Señor, tener que ella no os ame
pues que no se le oculten es preciso
prendas en vos que admira el universo;
(¿pero cuándo el respeto no hace tibio
cualquier afecto? ¡ah tirano César!
probarás mi venganza y tu castigo)

VARO
Ecio se acerca; y a la primer guardia
de su séquito próxima distinguo.

VALENTINIANO
Oír del vencedor quiero los triunfos.
Máximo ven, y partiré contigo
las glorias que me da la suerte amiga.

MÁXIMO
Sí, mas yo de la injuria no me olvido
(por más que yo a tu designio aplaudo,
presto será horroroso tu destino). *Tocan*

(*Ecio triunfante en Roma*, Barcelona, Viuda Piferrer, pp. 1-3)

amante più, men rispettosa.

MASSIMO
È vano
temer ch'ella non ami
que'pregi in te che l'universo ammira.
(Il mio rispetto alla vendetta aspira).

VARO
Ezio s'avanza. Io già le prime insegne
veggo appressarsi.

VALENTINIANO
Il vincitor s'ascolti;
e sia Massimo a parte
e'doni che mi fa la sorte amica.
(*Valentiniano va sul trono servito da Varo*)

MASSIMO
Io però non oblio l'ingiuria antica).

(*L'Ezio*, Venezia, Bettinelli, 1733, vv. 1-29)

**b)** Verdaderas adaptaciones del texto, que, pese a utilizar la línea argumental original, y reproducirla bastante fielmente, introducen con mayor libertad unas cuantas modificaciones, que le dan a la obra una aire nuevo: invención y reinterpretación de escenas; creación de personajes o nuevos matices en la caracterización de los del original; uso de las técnicas de analepsia y prolepsis, etcétera. De la misma manera, estas hispanizaciones van apoyándose en una reescritura lingüística y estilística más intensa, que puede resultar más o menos lograda.

Cabe añadir que en algunos autores puede producirse una reelaboración tan intensa que lleva a un edificio literario nuevo y autónomo. Esta elección, igualmente practicada que las otras, atraviesa el siglo entero. Desde *No hay con la patria venganza y Themistocles en Persia* (1736) de Cañizares hasta obras más tardías, de autores que, ya asimilado lo novedoso de la ópera, pueden disponer de los recursos poéticos y dramatúrgicos de ésta con plena conciencia de sus fuerzas: José Ibáñez y Gassía, al reescribir las peripecias de Dido y Eneas (en su *El valiente Eneas*) o Cándido María Tri-

gueros, aumentando a cinco los actos del melodrama *Ipermestra* en su *Buena esposa, mejor hija, la Necepsis* (1763), preocupado por la defensa de los preceptos clásicos (ya Patrizia Garelli lo notaba).

Aquí pueden medirse los efectos de la influencia de Metastasio, el compromiso entre la novedad y la búsqueda de la aprobación de los espectadores, la que insta a los adaptadores a intervenir en la visión ética del original, en las figuras y los personajes (nuevos o viejos que sean); en el estilo y la lengua; en las convenciones escénicas; en la importancia asignada a personajes, diálogos, monólogos etcétera. Dicho de otra manera, adecuándolos parcialmente, o más decididamente, a las normas del teatro nacional.

Resulta, por lo tanto, fundamental examinar un par de ejemplos concretos. El ya mencionado García Malo se atreve a escozar, en su *Discurso preliminar*, un análisis crítico-traductológico, y cita una serie de versos del *Demofoonte* de Díaz Sirigo, para que el lector averigüe directamente –en una especie de publicidad comparativa– las diferencias entre aquella fea pseudotraducción y la suya[31]. El pasaje es este (en frente pongo el texto de Metastasio):

> Es de advertir que después de dar Cleonte tan infausta noticia a Timante, hace Sirigo que se vayan los dos; que salga Veleta graciosa, y luego Lobanillo gracioso: que digan ambos cuatro disparates, y que después salga Timante y diga:

¡Adónde errante y confuso
mi dolor así me lleva,
como si fuera posible
hallar sitio donde pueda
de tan horrendo martirio
no padecer violencia!
¿Yo casado con mi hermana?
¡Yo mirar con tanta afrenta
el horroroso, inocente
fruto de causa funesta!
¡Yo pude ser tan incauto
que fácilmente creyera
fuesen del amor impulsos
los latidos de las venas!
¡Ay de mí!, que en tanto asombro,
con que este mal me violenta,
el delito me acobarda
y aun el vivir me avergüenza.
(pp. XI-XII)

[Misero me! Qual gelido torrente
mi ruina sul cor! Qual nero aspetto
prende la sorte mia! Tante sventure
comprendo alfin; perseguitava il cielo
un vietato imeneo. Le chiome in fronte
mi sento sollevar. Suocero e padre
m'è dunque il re! Figlio e nipote Olinto!
Dircea moglie e germana! Ah qual funesta
confusion d'opposti nomi è questa.
Fuggi, fuggi Timante. Agli occhi altrui
non esporti mai più. Ciascuno a dito
ti mostrerà. Del genitor cadente
tu sarai la vergogna; e quanto, oh dio,
si parlerà di te. Tracia infelice
ecco l'Edipo tuo. D'Argo e di Tebe
le furie in me tu rinnovar vedrai.
Ah non t'avessi mai
conosciuta Dircea. Moti del sangue
eran quei ch'io credevo
violenze d'amor. Che infausto giorno

[31] *Comedia nueva. El Demofonte compuesta por don Ramiro Díaz Sirigo*, En Sevilla, Por Manuel Nicolás Vazquez [s.a.].

fu quel che pria ti vidi! I nostri affetti
che orribili memorie
saran per noi! Che mostruoso oggetto
a me stesso io divengo! Odio la luce;
ogni aura mi spaventa; al piè tremante
parmi che manchi il suol; strider mi sento
cento folgori intorno e leggo, oh dio,
scolpito in ogni sasso il fallo mio.]

Donde, tras destacar la presencia de las figuras de los graciosos, que se apoderan de la escena durante cierto tiempo para dejar luego campo libre a Timante, se manifiesta de manera muy clara el cambio de registro: ya no abundan las figuras retóricas y han desaparecido también las acumulaciones metastasianas o la referencia a Edipo y sus horrorosas hazañas. El fruto del trabajo de Díaz Sirigo se parece pues a un resumen atento a simplificar y a escoger los valores semánticos que más contundentemente habían de tocar el corazón de los espectadores, rechazando los inútiles giros de palabra.

Otro caso interesante es el de la adaptación de *L'eroe cinese* (1752). Frente a la típica edición bilingüe de mediados de siglo (*El héroe de la China*, 1754)[32], con traducción enfrentada al texto original –una traducción preparada para festejar una solemnidad real– no deja ser llamativa la versión del anónimo adaptador que se publica en 1799 (texto para la compañía de Francisco Ramos[33]). En ella, el uso del endecasílabo asonante podría sugerir algún parentesco con obras como el *Ecio* de Ramón de la Cruz. Mas al amparo del célebre texto de Metastasio, el refundidor puede permitirse revolucionar la historia (la fábula se mantiene casi inalterada) y anteponer una larga escena entre las hermanas Ulania y Lisinga que rompe con la costumbre de Metastasio de empezar la acción *in medias res*, y sirve para desentrañar minuciosamente todos los acontecimientos pasados que justifican la prisión de las dos y la situación actual (igual que en el teatro barroco, el público tiene que estar al tanto de la historia, aún más que los personajes).

Finalmente, para acabar esta rápida reseña, cabe citar la comedia heroica tardía *La clemencia de Tito*, de Gaspar Zavala y Zamora (estrenada en 1810), sobre la que Rosalía Fernández Cabezón escribe: «el enredo difiere, desde el comienzo de la acción, en algunos aspectos sustanciales […] lo que nos lleva a afirmar que *La clemen-*

[32] *El héroe de la China ópera dramática para representarse en el Real Coliseo del Buen Retiro, festejándose el gloriosísimo día natalicio de su Magestad Catholica D. Fernando VI, por orden de Su Magestad la Reyna Nuestra Señora*, Año de MDCCLIV, en Madrid, en la Imprenta de Lorenzo Mojados, 1754.

[33] El carácter 'ocasional' de la adaptación, que va dirigida a una compañía específica, se reconosce no solamente desde la portada, donde se menciona explícitamente a Ramos, sino también, por la aparición del reparto con los nombres de quienes representaron la pieza (fenómeno habitual en manuscritos y folletos).

*cia de Tito* […] no es una mera traducción o refundición, sino una versión genuinamente personal de una obra conocida»[34]. Después de analizar las tres comedias inspiradas en Metastasio, entre la cuales se halla *La clemencia de Tito*, la autora valora las diferentes técnicas empleadas por Zavala y Zamora (desde la «fiel adaptación» hasta la imposición de un «sello personal», con motivo de la visión ideológica, política y teatral del poeta, que aumenta el juego dramático).

Merece la pena leer directamente el comienzo de la «Comedia heroica», comparándolo, como siempre, con su correspondiente italiano. A simple vista se notará la distinta actitud que separa la imitación española de su modelo: cierta discursividad y cierta tendencia a decirlo todo, frente a la densidad alusiva del texto italiano; la sintaxis lineal, frente al consabido juego de anáforas, paralelismos, quiasmos que forman parte del entramado estilístico de Metastasio. La influencia del poeta cesáreo parece colocarle a otro nivel, el de la lectura atenta de un texto al que luego puede acudirse para buscar instrumentos y técnicas (entre estas últimas, por ejemplo, el uso del diálogo rápido basado en oraciones breves y concitadas o en fragmentos de oraciones sin acabar):

*Galerías y el alojamiento de Vitelia*
VITELIA Y SEXTO

VITELIA
No más: he tolerado tu perfidia
más que debí.
SEXTO
Vitelia…
VITELIA
Tu designio
Me es conocido ya.
SEXTO
Saben los Dioses…
VITELIA
Que a engañarme aspiraste. El colorido
de tu falacia vi. Déjame, y parte.
Déjame, y quede mi dolor conmigo.
SEXTO
Oye, a lo menos la disculpa mía.
VITELIA
Y cuál será, perjuro?
SEXTO
La que digno

*Logge a vista del Tevere negli appartamenti di Vitellia.* VITELLIA e SESTO

VITELLIA
Ma che? Sempre l'istesso
Sesto a dir mi verrai? So che sedotto
fu Lentulo da te, che i suoi seguaci
son pronti già, che il Campidoglio acceso
darà moto a un tumulto e sarà il segno
onde possiate uniti
Tito assalir, che i congiurati avranno
vermiglio nastro al destro braccio appeso
per conoscersi insieme. Io tutto questo
già mille volte udii; la mia vendetta
mai non veggo però. S'aspetta forse
che Tito a Berenice in faccia mia
offra d'amore insano
l'usurpato mio soglio e la sua mano?
Parla, di', che s'attende?

SESTO
Oh dio!
VITELLIA
Sospiri!
Intenderti vorrei. Pronto all'impresa
sempre parti da me; sempre ritorni

[34] Fernández Cabezón, 1989: 81-87, pág. 86.

de tu amor debe hacerme. Tú, Vitelia,
cual yo, conoces lo que debo a Tito.
Los más ilustrs cargos del Imperio
recibí de su mano
y del abismo
de la nada, al Olimpo de la gloria
me elevó generoso. Decidido
por la suerte de Sexto, la más tierna,
la más pura amistad le ha concedito.
Y Sexto infame, Sexto vilipendio
de la naturaleza y de sí mismo,
¿el sedicioso fuego avivaría
contra su vida? No, yo fuera indigno
de tu virtud entonces. Te conozco.
Sobrado generosos tus principios
para inspirar la ingratitud horrenda ,
de eterna execración el nombre mío
cubrirías tú misma, si aprobase
tan injusto y aleve regicidio
VITELIA
En vano esperas con sutil lisonja
desarmar mi furor. Envejecido
el odio que conservo a ese tirano,
solo su sangre bastará a extinguirlo.

confuso, irresoluto. Onde in te nasce
questa vicenda eterna
d'ardire e di viltà?

SESTO
Vitellia ascolta.
Ecco io t'apro il mio cor. Quando mi trovo
presente a te, non so pensar, non posso
voler che a voglia tua; rapir mi sento
tutto nel tuo furor; fremo a'tuoi torti;
Tito mi sembra reo di mille morti.
Quando a lui son presente,
Tito, non ti sdegnar, parmi innocente.

VITELLIA
Dunque...

SESTO
Pria di sgridarmi
ch'io ti spieghi il mio stato almen concedi.
Tu vendetta mi chiedi;
Tito vuol fedeltà. Tu di tua mano
con l'offerta mi sproni; ei mi raffrena
co'benefizi suoi. Per te l'amore,
per lui parla il dover. Se a te ritorno,
sempre ti trovo in volto
qualche nuova beltà. Se torno a lui,
sempre gli scuopro in seno
qualche nuova virtù. Vorrei servirti;
tradirlo non vorrei. Viver non posso,
se ti perdo mia vita; e se t'acquisto
vengo in odio a me stesso.
Questo è lo stato mio; sgridami adesso.
(*La clemenza di Tito*, Venezia, Bettinelli, 1737 vv. 1-42).

## A manera de conclusión

Gracias al trabajo de valiosos investigadores que, ya en el siglo XIX, se han ocupado de la presencia de Metastasio en España, sabemos que el poeta italiano es una de las figuras que más influyeron sobre el teatro (y su concepción trágica) y la estética del Setecientos. Se han subrayado los mecanismos generales de adaptación o se han examinado ejemplos individuales; se han recopilado elencos de obras y establecido conexiones entre autores. Pero siempre desde enfoques que sitúan la inves-

tigación más en el plano de la historia de las ideas, de la cultura o de las corrientes literarias, o que, de todas formas, privilegian las relaciones macroscópicas entre géneros literarios, o los contactos entre música y poesía. Me parece, entonces, que ha llegado la hora de enfrentarse con un estudio más pormenorizado de las modalidades de esta influencia. Y este camino no puede pasar por otra vía que la del análisis textual, de la confrontación minuciosa y filológica entre obras, *in primis* traducciones y adaptaciones, para ahondar, por ejemplo, la dimensión métrica en sus multíplices facetas, la cuestión del léxico culto (los distintos tipos de cultismo, patrimoniales o importados a través del italiano) o la difusión (en qué medida, con qué salvaguardias) de un estilo escénico tan inconfundible y fascinante como el de Metastasio. O, por lo menos, es lo que espero haber sugerido en este recorrido por entre los bastidores del teatro del siglo XVIII.

ANDREA BALDISSERA
UNIVERSITÀ DEL PIEMONTE ORIENTALE - VERCELLI

## Bibliografía

Andioc, R. y Coulon, M., (1996), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Anejos de Criticón, 2 vols.

Bussey, W.M., (1980), *French and Italian influence on the zarzuela (1700-1770)*, UMI, Michigan, Research Press-Ann-Arbor.

Carnero, G., (1996), «Datos para la biografía del novelista dieciochesco Ignacio García Malo (1760-1812)», *Hispanic Review*, I, pp. 1-18.

Carreras, J.J., (1996) «Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724», en *Teatro y Música en España (siglo XVIII)*, ed. R. Kleinertz, Kassel-Berlín, Reichenberger, pp. 49-78.

Chaves Montoya T. y Rodríguez de la Flor, F., (1995), «El teatro musical», en *Historia de la literatura española. Siglo XVIII,* dir. Víctor García de la Concha, coord. Guillermo Carnero, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, I, pp. 372-399.

Clavijo y Fajardo, J., (1762), «Sobre la Tragedia la Comedia y la Ópera», *El pensador*, Tomo I, Madrid, Joacquín Ibarra, pp. 1-29.

Coester A., (1938), «Influences of the Lyric Drama of Metastasio on the Spanish Romantic Movement», *Hispanic Review*, I, pp. 10-20.

Cotarelo y Mori, E., (1934), *Historia de la zarzuela, o sea el Drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos Olózaga.

Cruz, R.de la, (2007), *Aquiles en Sciro*, edición, introducción y notas de Andrea Baldissera, Como-Pavía, Ibis.

Checa Beltrán, J., (1991), «El concepto de imitación de la Naturaleza en las poéticas españolas del siglo XVIII», *Anales de Literatura Española*, 7, pp. 27-48.

Fernández Cabezón, R., (1989), «Influencia de Metastasio en la comedia heroica de Gaspar de Zavala y Zamora», *Anuario de Estudios Filológicos*, XII, pp. 81-87.

Fernández Fernández, O., (2001), «La Clemencia de Tito en la traducción de Luzán y la visión de la ópera a través de los neoclásicos españoles del siglo XVIII», *Dieciocho*, 24, 2, pp. 217-243.

Froldi, Rinaldo, (2006) «Relaciones en torno a alguno intercambios teatrales entre España e Italia en el siglo XVIII», en *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XVI-XX*, *Actas del Simposio Internacional*, eds. Irene Romera Pintor y Josep Lluís Sirera, Universidad de Valencia, Valencia, pp. 81-90.

Garelli, P. (1995), «Dos adaptaciones de *Dido abandonada* de Pietro Metastasio en el teatro español de la segunda mitad del siglo XVIII», en *Teatro y traducción*, ed. Francisco Lafarga y Roberto Dengler, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra, pp. 95–107.

____ (1996), «Ramón de la Cruz, adaptador de Metastasio» in *El teatro español del siglo XVIII*, ed. di José María Sala Valldaura, Universitat de Lleida, Lleida, pp. 447-473.

____ (1997), «Metastasio y el melodrama italiano»; «Catálogo de traducciones de tragedias italianas», en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. Francisco Lafarga, Lleida, Universitat de Lleida, pp. 127-138; 325-362.

Goldin Folena, D., (1999), «Alla ricerca di un'identità nazionale: traduzioni e teatro italiano tra Schlegel e Rusconi», in *Italia e Italie. Immagini tra Rivoluzione e Restaurazione*, Bulzoni, Roma, pp.193-235.

Kleinertz, R., (1996) «La zarzuela del siglo XVIII entre ópera y comedia. Dos aspectos de un género musical (1730-1750)», en *Teatro y Música en España (siglo XVIII)*, ed. R. Kleinertz, Kassel-Berlín, Reichenberger, pp. 107-121.

Irving A. L. (1949), «El teatro en Lima 1790-1793», Hispanic Review, 2, pp. 93-112.

Leza, J. M., (1988), «Metastasio on the Spanish Stage: Operatic Adaptations in the Public Theatres of Madrid in the 1730s», *Early Music*, XXVI, pp. 623-631.

Maeder, C. (1993), *Metastasio, l'Olimpiade e l'opera del Settecento*, Bologna, Il Mulino.

Muraro, M.T. (1986), (ed.), *Metastasio e il mondo musicale*, Firenze, Olschki.

Virgili, M.A., Vega Garcia-Luengos, G., y Caballero Fernandez-Rufete, C., (eds.), (1997), *Musica y literatura en la Peninsula iberica (1600-1750)*, Actas del Congreso internacional, Sociedad, Centenario Tratado de Tordesillas, Valladolid.

Profeti, M. G., (2001), «El espacio en el teatro y el espacio del texto: Metastasio en España en la primera mitad del siglo XVIII», in *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, eds. Emilio Casares Rodicio y Alvaro Torrente, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, I, pp. 263–292.

Rossi, G.C., (1964), «Metastasio, Goldoni, Alfieri, e i Gesuiti spagnuoli in

Italia», *AION*, I, pp. 71–116.

Sala, E y Morelli, G., (1994), «Teatro gesuitico e melodramma: incontri, complicità, convergenze», en *I gesuiti e Venezia*, ed. Mario Zanardi, Padova, Gregoriana, pp. 597-611.

Sala di Felice, E., (1983), *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano, Angeli.

Sala Di Felice, E y Sannia, L. (eds) (1985) *Metastasio e il Melodramma*, Nowé, Liviana, Padova.

Sommer-Mathis, A., (2001), «La fortuna di Pietro Metastasio in Spagna», in *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana del Settecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma 1998)*, ed. di Elena Sala Di Felice e Rossana Caira Lumetti, Aracne, Roma, pp. 863-881.

Stein, L.K., (1997), «Este dichoso género: la zárzuela y sus convenciones», en *Musica y literatura en la Peninsula iberica 1600-1750*,. eds. María Antonia Virgili Blanquet, German Vega Garcia-Luengos, Carmelo Caballero Fernandez-Rufete, Valladolid, Sociedad V Centenario Tratado de Tordesillas, 1997, pp. 185-218.

Stoudemire, Sterling A. (1941), «Metastasio in Spain», *Hispanic Review*, IX, pp. 184-191.

Subirá, J.,(1965), «La ópera castellana en los siglos XVII-XVIII», *Segismundo*, I, pp. 27-37.

____ (1945), *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor.

Wiesend, R., «Le revisioni del Metastasio di alcuni suoi melodrammi e la situazione della musica per melodramma negli anni '50 del Settecento», en *Metastasio e il mondo musicale*, Firenze, Olschki, pp. 171-197.

Joan Oleza
Galdós frente al discurso modernista de la modernidad.
Por una lectura compleja del realismo
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 2007, LXXXIII, 177-200

# GALDÓS FRENTE AL DISCURSO MODERNISTA DE LA MODERNIDAD. POR UNA LECTURA COMPLEJA DEL REALISMO.

Apenas conocía nadie a Juan Benet como novelista cuando ya su ensayo, *La inspiración y el estilo* (1966), ejercía una influencia decisiva en la nueva promoción de escritores y de críticos de los 70. En sus páginas Benet se dirigía a la historia de la literatura, especialmente la española, para buscar en ella su más abyecto especímen, «la más servil y estéril de todas las artes, la novela naturalista y el costumbrismo en todos los niveles» (105). Unos años más tarde, e invitado Benet por Pedro Altares a colaborar con un artículo en un homenaje a Galdós que preparaba la revista *Cuadernos para el Diálogo*, contestó en carta abierta con estas palabras: «debo informarle que quienquiera que le haya insinuado la conveniencia de mi participación en forma de un artículo sobre Galdós, ha estado muy desafortunado: mi aprecio por Galdós es muy escaso, solamente comparable - en términos cuantitativos - al desconocimiento que tengo de su obra, a la que en los últimos años me he acercado [...] tan sólo para cerciorarme de su total carencia de interés para mí [...] Ni le sorprenderá [...] que observe el culto a Galdós [...] como una desgracia nacional» (1983, I, 89-100).

La acusación más agria que Benet dirigió al realismo, aparte de su impresentable aspecto tabernario, radicaba en la subordinación del estilo a la información y al argumento. «Yo creo - escribía en 1966 - que los valores literarios son independientes de los servicios informativos» (127). Con Balzac nació todo un género de novela informativa que afortunadamente hoy, a la vuelta de cien años, «yace hecha añicos» decía Benet. «La novela informativa ha terminado [...] Murió el naturalismo y se agotó la novela realista y social - porque su información interesa a muy poca gente - sin dejar otra huella que un breve momento de febril interés y una secuela de fraudulen-

*Entregado 30-3-2007. Aceptado: 30-4-2007*

tas intromisiones» (128). «Aquí rozamos uno de los grandes temas del problema del estilo -insiste más adelante (135)-: el que la cosa literaria sólo puede tener interés por el estilo, nunca por el asunto.» El asunto, el tema, el argumento, los hechos, la información sobre ellos, componen el conjunto de antagonistas del estilo, las armas del historiador, y en la lucha entre la información y el estilo, la novela sólo puede aceptar un ganador. Por ello mismo cuanto mayor sea el interés histórico de los hechos contados más difícil será la labor del novelista.

En términos globales es difícil encontrar una poética más hostil a los *Episodios Nacionales* de Galdós que la que enuncia Benet en 1966, tanto más cuanto la novela histórica galdosiana, a diferencia del modelo dominante en el Romanticismo, no busca entretejer la ficción con momentos históricos de menor relieve, sino que acepta gustosa el desafío de los acontecimientos culminantes de la historia: el motín de Aranjuez del 19 de marzo, la insurrección popular del 2 de mayo, la batalla de Bailén o la huída del Rey José con el producto de su saqueo, la entrada de los cien mil hijos de San Luís, la degollina de jesuitas en Madrid, las guerras carlistas, el asesinato de Prim o el fracaso de la monarquía experimental de Amadeo I. Es cierto que son bastantes los Episodios en que predomina el clima de un momento sobre sus acontecimientos más relevantes, o en que estos pasan a un segundo plano, y son más evocados que desarrollados narrativamente, pero no es menos cierto que el designio de conjunto es el de dar cuenta novelescamente de la historia de España por medio de los acontecimientos decisivos ocurridos en cada uno de los períodos que la secuencian, desde la Corte de Carlos IV hasta la Restauración, sin dejar ninguno fuera. La novela histórica galdosiana no rehuye ni el contenido informativo ni el extraordinario interés de los acontecimientos históricos.

Son los *Episodios Nacionales* de Galdós, de hecho, los que configuran en gran medida el conjunto de presuposiciones de la novela histórica moderna en España, lo que en otro lugar (Oleza, 2000), y referido a Max Aub, yo denominé sus condiciones de felicidad, las condiciones que en la situación de enunciación discursiva hacen posible que la novela histórica cumpla su doble papel de novela y de historia. Son presupuestos que autor y lectores comparten, como el de la historicidad efectiva de los acontecimientos narrados, como el del respeto a la sucesión lógico-cronológica de los mismos, como el de la ficcionalidad limitada por las restricciones que imponen las referencias aceptadas como históricas por los lectores, o como el de la iniciativa de lo histórico sobre lo ficticio. No puedo detenerme en el análisis del cumplimiento de cada una de estas presuposiciones en los *Episodios Nacionales*, pero sí querría detenerme por un momento en una de ellas, al hilo de la discusión con Juan Benet, la que llamé presuposición de narratibilidad.

En general, cuando se cuenta algo a alguien es porque se presupone que puede interesarle, según una consensuada regla de la pragmática conversacional, que Marie L. Pratt (1977) al reconvertirla en instrumento de la crítica literaria, bautiza como *tellability*, es decir, *narratibilidad*. En la narración literaria los lectores ceden su

turno de palabra, prestan su oreja - como diría Shakespeare - y no su voz a la comunicación confiados en que esa cesión valdrá la pena y será recompensada, pues se presupone que lo que va a narrar el narrador es atractivo narrativamente, *narrable*. *Los Episodios Nacionales* narran el penoso acceso de España a la Modernidad, a través de los múltiples conflictos entre las fuerzas antagónicas del absolutismo y de la libertad, pero cada uno busca un momento muy identificado de este largo proceso, Trafalgar, la conspiración del príncipe Fernando contra Godoy y sus padres, la insurrección popular primero contra Godoy y después contra el ejército francés de ocupación, las batallas de Bailén y los Arapiles, los sitios de Zaragoza y Gerona, la acción guerrillera de El Empecinado o la constitucional de las Cortes de Cádiz, esos son los momentos y las acciones que Galdós selecciona de entre todas las posibles del período transcurrido entre 1805 y 1812, confiando en su *narratibilidad*, entre otras razones. Si para empezar elige la batalla naval de Trafalgar, anterior a la guerra de la Independencia que centrará la Primera Serie, es porque la sitúa al mismo nivel de *narratibilidad* que momentos culminantes como el 2 de mayo o Bailén, y si presupone ese interés narrativo es porque también presupone que ese momento fue decisivo para la lógica con que él, Galdós, trató de explicar la dialéctica entre absolutismo y libertad en el marco de un proceso que no quiso comenzar con la guerra contra los franceses sino con el enfrentamiento histórico de afrancesados y absolutistas. Nada extraño resulta pues que la guerra de la Independencia, aparentemente el centro de la primera serie, se demore hasta el tercer epìsodio y que cuando irrumpa con los terribles sucesos del 2 de mayo sea a través de la puerta abierta por el asalto del 19 de marzo al palacio de Godoy en Aranjuez, vinculando de este modo la lucha contra la ocupación al conflicto previo entre las fuerzas del Antiguo Régimen y los partidarios dieciochescos del despotismo ilustrado.

Pero la triple reprobación de Benet contra la novela de interés histórico y argumental, contra el realismo español, y contra la obra de Galdós, no era un capricho personal ni un hecho aislado - puede encontrarse un desprecio equivalente en Julio Cortázar, por ejemplo (Rodríguez Puértolas, 1975), o en algunos de los más representativos escritores de los 70 - sino el momento teórico más representativo de una norma literaria dominante que se impuso en España en la mitad de los sesenta gracias a una triple alianza, la que conformaron por un lado la figura de oráculo de Juan Benet, como el más puro heredero del simbolismo internacional, por otro algunos de los más representativos escritores - novelistas, sobre todo - de los 50, empeñados ahora en un giro que los llevaría desde el realismo social a la metaficción y la narrativa experimental, y que encontraron en Juan Goytisolo su guía más empecinado, y por último la práctica creativa - poética, sobre todo - de los novísimos, audaz, agresiva, brillante, y mucho más plural de lo que acertó a ver su primer antólogo, pero que entonces concitó si no entre los lectores sí entre los críticos adhesiones de conjunto.

El triple frente configurado por la evolución interna de ex-realistas como Goytisolo, Barral o Castellet, novísimos como Gimferrer o Azúa, y partidarios del gran estilo como Benet reinvindicaba la herencia simbolista-modernista, proclamaba la emancipación del lenguaje poético, dentro de la emancipación general del lenguaje con respecto a la realidad, se pronunciaba por la vanguardia como experimentación más que como ruptura ideológica, y sometía a la realidad española contemporánea a un estado de clandestinidad literaria. Todo lo real era susceptible de sospecha. La agresividad desencadenada contra el realismo social de los 50 suscitó una prevención generalizada contra toda actitud realista, fuera social o no. El concepto mismo de realismo quedó maldito y a los novelistas les hacía despertarse sobresaltados, por la noche, la pesadilla de haber sido acusados de realistas, no de forma muy distinta a como el ruído de pisadas y el temor a la brigada político social despertaba aterrorizados a los militantes antifranquistas. Galdós fue enviado al Gulag y excluído del canon modernista.

Pero para que se impusiera de forma tan rotunda la nueva norma estética hacían falta, sin embargo, otros apoyos, vinculaciones al contexto internacional, al estado de la crítica y de la teoría literaria, a las corrientes ideológicas dominantes. Uno de los fundamentos más determinantes de la nueva norma estética lo había percibido claramente Juan Goytisolo, bien informado por aquellos años de las posiciones teóricas de estructuralistas y *tellquellistes* parisinos, me refiero a la consolidación en toda Europa - con capital en París - de un paradigma teórico sustentado sobre el principio de la función poética jakobsoniana, sobre la diferencia de naturaleza del lenguaje poético respecto de otros lenguajes, sobre el imperio del lenguaje en el conjunto de la actividad humana - aceptado o denunciado, que en esto las posiciones variaban mucho, de un Greimas o un Chomsky, por ejemplo, a un Foucault - , y consecuentemente sobre la autosuficiencia del lenguaje poético y la clausura del texto artístico respecto de la realidad y la vida. Era el paradigma formalista-estructuralista-semiótico que se impuso plenamente en la teoría literaria entre 1920 y 1970, aproximadamente, en convergencia con la revolución formalista de la Lingüística General y con su proclamación de la primacía de la fonología o de la sintaxis. Los teóricos y críticos literarios más influyentes - R. Barthes de forma muy especial - instituyeron un canon literario eminentemente afrancesado y con su columna vertebral dibujándose entre el romanticismo alemán, el decadentismo-simbolismo francés, el modernismo internacional, la vanguardia de los años 20 y la neo-vanguardia de los 60: Baudelaire, Rimbaud, Lautreamont, Mallarmé, Valéry, Saint John Perse, E. Pound, o T.S.Eliot, eran los grandes nombres de la poesía, el Flaubert no realista, el Gide de *Les Faux Monnayeurs*, Robert Mussil, Franz Kafka, Marcel Proust, James Joyce, o Samuel Beckett, los grandes de la novela; G. Bataille, M. Blanchot, el grupo *Tel Quel*, y en especial la joven Kristeva, R. Barthes, Lévi-Strauss o J. Lacan, dominaban el mundo del pensamiento literario.

Este canon y esta poética encontraron otro apoyo decisivo en una corriente ideológica de gran impacto en la intelectualidad progresista europea, la llamada Escuela de Francfort. De T.W.Adorno a H.Marcuse elaboraron una teoría de la modernidad estética que, con base en la sociología de Max Weber, y en la tradición de la estética idealista alemana, ha dominado el discurso crítico de la Modernidad, o si se quiere el discurso modernista de la Modernidad[1].

## El discurso modernista de la modernidad

Este discurso modernista de la Modernidad fragua a medida que fragua también la crisis de la misma, con los efectos de la resaca de la Segunda Guerra Mundial en la conciencia moral de Occidente. Desde mitad hasta final del siglo XX este discurso crece en caudal y en acarreos y arrastra consigo voces nuevas, desde la teoría crítica y el estructuralismo hasta el postestructuralismo y un sector del postmodernismo, congregando los flujos dispersos de una historia de dos siglos en un solo cauce. A medida que la Modernidad se somete a crítica esta misma crítica fabrica el cauce, fija su imagen y su flujo, traza su retrato robot, el que ha de permitir definir nuestra propia posición frente a ella. Una operación de la voluntad de poder, en suma, como Nietzsche caracterizó las operaciones del saber: no se conoce por el placer de conocer sino por el designio de dominar lo conocido. Sólo que ahora, este conocimiento que el discurso de la Modernidad produce sobre el cuerpo de la misma Modernidad no es para vigilarla ni para castigarla, sino para enterrarla, puesto que acaba celebrando sus funerales.

El origen reconocido de este discurso lo fijaron Adorno y Horkheimer en el pensamiento de Max Weber y sus últimas cláusulas siguen enunciándose hoy mismo, a menudo en la propia bibliografía galdosiana de los últimos años. Como el tiempo es corto y el discurso vasto permítanme ustedes la libertad, en espera de poder presentárselo en más amplia escala, de reducirlo a once enunciados sintéticos, cinco sobre el proceso general de la Modernidad y otros seis sobre su orden estético. Comencemos:

**1.** La Modernidad supone un deshechizamiento del mundo que se verifica por un proceso generalizado de racionalización, que tiene por objetivo emancipar a la humanidad del reino de la necesidad, convertir a hombres y mujeres en señores del mundo, liberar el pensamiento de toda restricción heredada. Pero este objetivo, maduro ya en la Ilustración, no ha conducido en el siglo XX a un universo de mayor

[1] Para una visión de conjunto sobre la Escuela de Francfort y la Teoría Crítica, vid. Jay, 1973. En castellano pueden anejarse las excelentes introducciones a las obras de T. W. Adorno que viene publicando la editorial Trotta, especialmente la "Introducción" de Juan José Sánchez a su traducción de Adrno y Horkheimer. 1994. Para una crítica en profundidad de la Teoría Crítica desde dentro de sus propias filas, son imprescindibles: Bürger, 1987 y Habermas, 1987.

libertad sino, como escriben Adorno y Horkheimer, a una «triunfal calamidad», la que aflora trágicamente en Auschwitz, en Hiroshima, en el Gulag, en la sociedad de masas. Ello se debe, fundamentalmente, a que a lo largo del proceso se impone una racionalidad con arreglo a fines, según Weber, una racionalización instrumental, según Horkheimer, de orden técnico y estratégico, orientada a asegurar la eficiencia del sistema pero despreocupada de los valores que deben sustentarlo e incluso de sus objetivos primarios, sobre los que no se pregunta. Esta desvinculación de valores y objetivos convierte a la razón en instrumento disponible para quien tiene la capacidad de apropiársela, con lo que paradójicamente esa razón instrumental acaba por escapar a todo control posible de la razón. Esta razón instrumental se expresa de forma privilegiada en el despliegue de la economía capitalista y del estado burocrático moderno.

**2.** En la Modernidad , la desintegración de una razón totalizante, bien religiosa o bien metafísica, que era capaz de fundar el sentido del universo y de arbitrar los conflictos entre las diferentes instituciones y prácticas sociales, se resuelve en ámbitos de razón autónomos, ámbitos como el científico o de la verdad, el práctico-moral o de la utilidad, y el estético o de la belleza, disociados los tres entre sí, cada uno con su propia pretensión de validez universal, cada uno con sus propias instituciones y sus propios grupos profesionales que lo gestionan, cada uno con sus propios intereses, de manera que entran frecuentemente en conflictos que ya no encuentran un poder de arbitraje. La Modernidad, disociada así en culturas de expertos enfrentadas, pierde su capacidad de fundar sentido.

**3.** El triunfo de la razón instrumental bajo el impulso del capitalismo y del estado moderno, si emancipa al hombre de las necesidades materiales y es capaz de crear una sociedad de bienestar, es al precio de doblegarlo con una nueva forma de esclavitud, una jaula de hierro, según Weber, una sociedad de masas, según Ortega, con su mundo enteramente administrado, según Adorno, y sometido a norma, según Foucault, regido en suma por la universal necesidad disciplinaria. «El individuo es anulado por completo frente a los poderes económicos [...] - se puede leer en la *Dialéctica de la Ilustración* - Mientras el individuo desaparece frente al aparato al que sirve, éste le provee mejor que nunca [...] La impotencia y la ductilidad de las masas crece con los bienes que se les otorga» (54-55). La consecuencia no puede ser más catastrófica: «La maldición del progreso imparable es la imparable regresión» (90)

**4.** El individuo de esta sociedad de masas es un ser fragmentado, mutilado, un especialista sin espíritu, según Weber o, como lo definía Marcuse, un hombre unidimensional, que colabora en su propia opresión, bien como sujeto construido por las tecnologías del yo, que lo convierten en colaborador de ese orden global de normalización y represión que es la sociedad disciplinaria, en la tesis de Foucault, bien como sujeto que se enfrenta a su propia naturaleza con un designio de dominación, dispuesto a olvidar que él también es naturaleza, para poder adapatarse mejor a la lógica de la razón instrumental, en la tesis de Adorno y Horkheimer. En uno y

otro caso el sujeto no sólo vive una existencia alienada sino que administra la reproducción de su propia alineación. Está contento con sus barrotes, glosa, no sin ironía, M.Berman (1982).

**5.** En la Modernidad el saber es puesto al servicio de la dominación y no de la emancipación. No es saber para conocer más y mejor, sino saber para dominar, controlar, normalizar, gobernar, vigilar, castigar. En su ejercicio, como escriben Adorno y Horkheimer, «no conoce límites, ni en la esclavización de las criaturas ni en la condescendencia para con los señores del mundo», pues se muestra dócil a quien dispone del poder de utilizarlo. En la sociedad capitalista moderna, en particular, el saber se convierte en medio auxiliar del aparato económico omnicomprensivo.

**6.** La Modernidad como período histórico construido por los diversos procesos de modernización, se traduce estéticamente como Modernismo, en un solapamiento de conceptos de consecuencias trascendentales. A menudo el discurso configura el Modernismo como norma cultural hegemónica a lo largo de todo el período de la Modernidad, pero en muchas otras ocasiones el Modernismo se identifica con el Final de Siglo, esto es, con la secuencia estética que lleva del simbolismo a las vanguardias. La primera posición tiene su origen en el razonamiento que equipara antiguo a clásico y moderno a romántico, que argumenta por primera vez August Wilhelm Schlegel en el romanticismo alemán, y se extiende hasta la bibliografía más actual sobre la Modernidad. Para David Harvey(1990), por ejemplo, la Modernidad tiene su origen en 1848 y su declinación en 1968, y para Marshall Berman (1982) el Modernismo, al margen de una primera fase preparatoria, que abarca desde comienzos del siglo XVI hasta finales del XVIII, tiene su inicio en 1789 y se divide en dos grandes fases, la del XIX y la del XX. En la bibliografía hispánica esta posición puede rastrearse en un libro tan autorizado como *El modernismo*, de Rafael Gutiérrez Girardot (1983). Esta primera posición choca violentamente con la segunda, que John Butt considera como la normal «en la crítica literaria de todas las lenguas con excepción de la de la Península Ibérica», y para probarlo recurre al *Fontana Dictionary of Modern Thought* (1977), que define el Modernismo como una tendencia internacional común a diversas artes y géneros literarios que se extiende desde el simbolismo y el decadentismo hasta las diversas vanguardias, y que se caracteriza por su fuerte contenido estético y por su defensa del ámbito de lo estético contra las presiones externas que lo amenazaban. Este uso del concepto de Modernismo es el más habitual en la bibliografía hispánica, bien con un sentido restringido, tal como aparece en los ensayos de Pedro Salinas (1944; 1949) o de Guillermo Díaz Plaja(1951), como movimiento antagónico a la Generación del 98, encabezado por Rubén Darío, que es expresión de un sincretismo literario que combina tradiciones hispánicas y tendencias parnasianas, decadentistas y simbolistas, o bien en un sentido amplio, como movimiento cultural de modernización estética, de carácter universal, que clausura el siglo XIX e inaugura el XX, que se extiende entre el Simbolismo y las Vanguardias, y que tanto en Latinoamérica como en España alcanzó una expresión particular, tal

como comenzaron a teorizarlo Federico de Onís(1934) o Juan Ramón Jiménez(1953), y tal como lo desarrollaron después, no sin bastantes contradicciones entre unos y otros, Rafael Ferreres (1981), Ricardo Gullón (1980), Richard Cardwell(1993), John Butt (1993) o F.J.Blasco (1993).

**7.** El principio que articula el desarrollo histórico del Modernismo, sea cual sea su extensión y naturaleza, es la ley de la creciente autonomía de lo estético respecto a los otros ámbitos de conocimiento y de práctica cultural, la desvinculación del arte de los intereses, fines inmediatos, funciones sociales o implicaciones en la realidad. Este principio tiene sus primeras formulaciones modernas en el pensamiento estético de Kant y Schiller, cuyo legado se extiende, a través de Fichte, Schelling y del menor de los Schlegel, a todo el romanticismo alemán y se traduce por una ruptura con el principio clásico de la mímesis. Unos años más tarde la estética de Hegel, a su vez, derivó en una poética del arte por el arte que dominó la norma literaria española, no menos que la europea, desde mitad de siglo hasta la irrupción de la obra de Galdós, en los años 70. El pensamiento de Max Weber proporciona nuevo fundamento con su tesis de la disociación de la razón sustantiva en tres ámbitos de razón autónomos, uno de los cuales es el estético. Será no obstante la filosofía de Adorno la que proponga con mayor radicalidad la autonomía como el principio constitutivo del arte moderno. Para el pensador alemán sólo la completa negación de lo real puede llevar a alcanzar una forma artística válida, pues la validez del arte no estriba en su identificación con lo social sino en su rechazo de lo social tematizado. La función social del arte, tal como la preconiza Adorno, siempre tan proclive a las paradojas, consiste en su carencia de función, en su llamada a no colaborar con el mundo administrado, absteniéndose de su representación. En su «Discurso sobre lírica y sociedad» (1958) Adorno proclama que la exigencia de la lírica de ser palabra virginal expresa todo el contenido de su protesta contra el mundo de la razón instrumental. Tanto más perfecta la lírica, por consiguiente, cuanto menos tematiza la relación entre el sujeto y la sociedad.

**8.** La autonomía del arte se cumple en buena medida por medio de la relevancia de la forma, del énfasis puesto en el lenguaje y en la técnica artísticas, en la llamada por los formalistas rusos «literaturidad» y por Jakobson «función poética», y configura el quehacer artístico como un trabajo riguroso, autoconsciente, crítico, sobre sus medios e instrumentos de expresión. Adorno (*Notas…*) piensa que «la clave de todo el contenido del arte reside en su técnica» y que desde la mitad del siglo XIX la dialéctica entre el momento formal del arte y el momento del contenido se ha resuelto siempre en beneficio de la forma. En consonancia con las ideas de Adorno, Roland Barthes (1964) concibe la escritura del siglo XX como la propuesta semiótica de un sentido que sin embargo finalmente no cumple, que el juego de significantes insinúa pero demora, desplaza y finalmente decepciona.

**9.** El realismo, con su insistencia en la representación, en la referencia, en la construcción de sentido y en la intervención en lo real supone, por una parte, una

regresión en el desarrollo de la autonomía del arte y, por lo tanto, en la Modernidad, y por otro una actitud de colaboración con la opresión del mundo administrado, al que acepta representar y en el que admite la posibilidad de sentido.

**10.** El arte autónomo está obligado a la renovación infatigable de sus medios de expresión y conocimiento, y en esa renovación se expresa su resistencia a la asimilación por el mundo administrado, su negativa a colaborar con la razón instrumental. De ahí la exigencia formulada al arte contemporáneo, de Adorno a Lyotard, de una vanguardización incesante, de una especie de revolución permanente de las formas, no muy lejos en su concepción de la que Mao Tse Tung proponía para la cultura.

**11.** El Modernismo mantiene una relación paradójica con la Modernidad, pues si de un lado exalta el cambio, la renovación, la experimentación de las formas artísticas, encarnando los valores de la Modernidad, por el otro se opone al espíritu de modernización, tematizando en sus obras mundos posibles y actitudes éticas o ideológicas de oposición al o de silenciamiento del mundo moderno. En consecuencia con esta actitud de resistencia o de negación, el Modernismo genera un culto a la diferencia del artista respecto del común de los ciudadanos, homogeneizados por la sociedad de masas, que se expresa en la apología de comportamientos contraculturales, tal como se manifiestan en el dandy, el bohemio, el artista puro, el poeta maldito, la torre de marfil, el sacerdote de la belleza o, incluso, el intelectual. De nuevo habría que ir a buscar las primeras formulaciones de esta paradoja en los románticos de Jena, en Friedricg Schlegel más que en su hermano August, pues a diferencia del mayor de los hermanos el menor se niega a identificar lo romántico con lo moderno, que identifica con el imperio del presente, de la prosa de la vida, de la pérdida del centro y del espíritu[2]. En el pensamiento de Max Weber la esfera autónoma de lo estético se contrapone a la racionalización con arreglo a fines, al contrario de lo que ocurre en las esferas de lo ético y de lo científico, que se acomodan a ella y evolucionan en el mismo sentido. En la esfera de lo estético se origina un estilo de vida del «gozador», que persigue una redención intramundana y que encarna una reacción contra «la presión que ejerce el racionalismo teórico y práctico de la vida cotidiana» y contra «el especialista» que domina en la ciencia, en la economía y en el estado (Habermas, 1987, I, 314). A principios de siglo, en 1905, cuando E.Ferrari toma posesión de su silla en la Real Academia Española, su antimodernista discurso de ingreso revela, no sin asombro, esta contradicción: «El modernismo es [...] - perora - lo contrario de lo moderno» (Blasco, 1993, 67).

En el lado contrario de la batalla modernista, Rubén Darío percibe también el carácter de resistencia a la modernización que tiene el Modernismo: el artista se siente extraño a una época que «destruye las catedrales para levantar almacenes, derrumba palacios para alzar chimeneas [...] Las multitudes triunfantes aclaman al pro-

[2] Vid. Como resumen de este aspecto del pensamiento de Schlegel, Wellek, 1973: Cap.I..

greso; Edison es el nuevo Mesías; las Bolsas son los nuevos Templos [...] Tal es la queja; es la misma de Huysman en Francia, la queja de todos los artistas.» (Blasco, 1993, 67). G.Allegra titula con su tesis un brillante artículo sobre el tema: «Del Modernismo como antimodernidad» (1981), y Llorennç Villalonga se sorprende ante la paradoja del arte de Proust, el que más admira por la modernidad de su concepción narrativa, pero cuyo anacronismo temático no puede dejar de observar: «dedicar ocho tomos para hacer una duquesa y otros tantos para deshacerla - escribe - es impropio de un mundo como el nuestro, siempre lleno de problemas angustiosos, amenazado por explosiones atómicas, autos, anémicos pollos de granja, bistecs de petróleo, mermeladas a base de basuras y sacarina, aire contaminado, radios del vecino y mujeres vestidas de hombre: todo o mucho de lo que llamamos «progreso» labora contra las duquesas». El autor de *Bearn* contemplaba a través de Proust su propia perplejidad, no muy lejana de la del Valle Inclán de las *Sonatas*, capaz de combinar la máxima audacia de la técnica novelística con una Galicia rural, idealizada y premoderna, y con una confesada idelogía carlista. Habermas ha explicado la tensión entre el ámbito de la razón estética y los propios de la razón moderna, como resultado de un fenómeno compensatorio: el arte es la reserva de una siquiera virtual satisfacción de las necesidades que en el proceso material de la vida en la sociedad burguesa se convierten en cierto modo en ilegales, necesidades como la conciencia solidaria o la felicidad de una experiencia comunicativa. El arte no asume tareas en el sistema económico ni en el político, pero a cambio se hace cargo de necesidades residuales que el sistema tiende a reprimir. Lo que en Habermas es un matizado análisis de una tensión evidente, en Adorno es pura dialéctica de contrarios: el arte es el único espacio posible para una reconciliación entre sujeto y naturaleza, al margen de las relaciones de dominación que impone la Ilustración; la esfera de lo estético es el recinto donde se concentra la resistencia al mundo administrado. La actitud de Adorno se concentra en dos de las tres tendencias que, según M.Breman (1982), canalizan las actitudes intelectuales ante la Modernidad a partir de los años 70. La primera de ellas es la que califica como «visión automarginada», característica de pensadores como Roland Barthes o Clement Greenberg, para quienes la relación apropiada del arte moderno con la vida social moderna es una total falta de relación, y cita como ilustración esta frase de *El grado cero de la escritura*: el escritor moderno «vuelve la espalda a la sociedad y se enfrenta al mundo de los objetos sin pasar por ninguna de las formas de la historia o la vida social». El Modernismo es para ellos «un gran intento de liberar a los artistas modernos de las impurezas y vulgaridades de la vida moderna»(18). A la segunda de estas tendencias la califica Berman como «revolución permanente» y sin fin contra la totalidad de la existencia moderna. Es la «tradición de derrocar la tradición», la «tradición de lo nuevo», como diría Harold Rosenberg, y representa a una «cultura adversaria», en expresión de Lionel Trilling, a una «cultura de la negación», como la formula Renato Poggioli. A principios de los 90, cuando ya se ha asimilado en Occidente la profunda crisis de la Modernidad, Alain Touraine

analiza uno de los factores que él considera decisivos en esta crisis, la falta de adhesión de los intelectuales a la causa moderna, que ellos formularon e impulsaron, bajo el nombre de filósofos, a finales del siglo XVIII. «La imagen de nuestro siglo que nos dan las estadísticas - escribe Touraine - está en contradicción abierta con la que dan los pensadores y escritores más importantes [...] Esta disociación de los hechos y del sentido, de la economía y de la cultura, define del mejor modo posible la crisis de la Modernidad» (1992, 134). Touraine repasa la rebelión de «los clérigos contra el siglo», desde Horkheimer hasta Foucault, pasando por Marcuse o por la inteligencia latinoamericana, para llegar a una conclusión muy crítica con su evolución: los intelectuales se han encerrado en una crítica global de la modernidad que les ha llevado a una radicalización extrema, a una crítica totalizadora de la sociedad moderna, a un elitismo y a una marginalidad crecientes, actitudes todas ellas que han dejado el terreno libre para su ocupación por un pensamiento afirmativo y acrítico, de ideología neoliberal. Touraine culmina su crítica con preguntas que él sigue formulando, a pesar de haberlas ya contestado: ¿Por qué la inteligencia se ha dejado arrastrar de forma tan masiva al rechazo de la modernidad y a una crítica tan alejada de los hechos observables?, ¿por qué los intelectuales han escuchado tan poco y tan mal los ruídos de la calle?

## Critica del discurso modernista de la modernidad

Tal como se ha venido desarrollando el discurso de la Modernidad, con su derivación fatal hacia la nueva esclavitud de un mundo totalmente administrado y disciplinado, con su tendencia a homologar Modernidad y Modernismo y a contraponer Modernismo a Modernización, y con un canon hecho a medida y con pretensiones universalistas, es obvio que no hay lugar para Galdós, que como otros escritores del xix, pasa a ser una de esas figuras venerables, que debe mantener el patrimonio cultural de cada idioma, y cuyas obras quedan fuera de ese activo intercambio entre lectores, crítica e instancias de poder literario que configura el canon.

Quienes a pesar del canon y del discurso no pueden ni quieren reprimir su inclinación por Galdós, se sienten invitados a separarlo del contagio de la sociedad burguesa del XIX y del conjunto de la novela realista europea: «Indeed, while remaining anchored within his late nineteenth century Spanish bourgeois context, Galdós is in many ways an extraordinarily modern writer» (Labanyi, 1993: 2), o tratan de acercarlo a la novela de la auténtica modernidad, la del canon antes aludido: «Galdós is perhaps the most prominent example of a Spanish writer situated on the cusp between the novel of realism and that of modernity» (Gold, 1993: 16). Hay otro enfoque posible, el que enunciaba Germán Gullón en el número monográfico de *Insula*, de septiembre de 1993, significativamente titulado «Galdós, un clásico moderno», y en el que exponía la dificultad de esta relación de Galdós con la Modernidad: «El aspecto aún difícil de adscribir a su personalidad histórico-literaria sigue siendo el de

la modernidad [...] por esa percepción de que Galdós constituye la cima de la novela tradicional» (3). Respondiendo a esta idea se bautizaron el congreso del Centenario de Clarín, en Oviedo: «Clarín, un clásico contemporáneo» y el dedicado a Galdós en Las Palmas ese mismo año: «Galdós y la escritura de la Modernidad». Es en este marco donde me sitúo con mayor convencimiento, y desde él entiendo que hay dos condiciones que deben cumplirse para la recuperación de Galdós como un clásico moderno: la primera es la crítica de este discurso modernista de la Modernidad, la segunda una lectura compleja, no banalizada, que contemple su diferencia histórica, de la novelística galdosiana.

La crítica del discurso modernista de la Modernidad ha aflorado en estos últimos años en la medida en que el debate sobre la crisis de la Modernidad y el alcance y naturaleza de la Posmodernidad la han hecho necesaria.

De esa crítica no destacaré aquí más que algunos aspectos, los que a mi modo de ver contribuyen a deshacer la imagen modernista de Galdós. Y en primer lugar, la tesis de la Modernidad como triunfo de la razón instrumental, que ha sido minuciosamente criticada desde la propia tradición del pensamiento crítico de Francfort por J.Habermas, quien retoma los argumentos de Max Weber y de Adorno-Horkheimer para apresar sus saltos en el vacío y calibrar sus insuficiencias. En su *Teoría de la acción comunicativa*, y frente a la disociación de la razón en tres ámbitos autónomos, incomunicados y a menudo en conflicto, Habermas plantea la exigencia de una interacción de las culturas de expertos en el marco de la práctica social cotidiana, definida como una práctica comunicativa, con aptitud para conferir sentido universalizante y compartido, para lo cual propone pasar de una filosofía de la conciencia, como la de Adorno-Horkheimer, incapaz de resolver la antinomia de sujeto y objeto, a una filosofía del lenguaje, capaz de proponer los acuerdos intersubjetivos como referencia de sentido.

Se replica así a la tesis de la Modernidad como proceso de pérdida del sentido, propugnada desde Weber (1901) a Lyotard (1979), con la construcción de un sentido que lejos de estar dado de antemano por alguna instancia trascendental, se reactiva incesantemente en el seno de la vida social y cotidiana, por la interacción comunicativa de juegos de lenguaje, de culturas especializadas, de sujetos diferentes entre sí pero iguales en su derecho a la palabra.

A su vez, la tesis de la jaula de hierro, del mundo administrado, de la sociedad de masas como humanidad alienada, que alcanza en Foucault (1975) su versión a la vez más sutil y más extrema, la de la sociedad disciplinaria, panóptica, que convierte al sujeto en instrumento del poder y en agente de su propia opresión, ha sido puesta en cuestión no sólo desde el campo de las diversas especialidades que aborda, sino también por pensadores como M.Berman, para quien «Foucault ofrece a una generación de refugiados de los sesenta una coartada histórica mundial para explicar el sentimiento de pasividad e impotencia que se apoderó de tantos de nosotros en los setenta. Es inútil tratar de resistir a las opresiones e injusticias de la vida moder-

na, puesto que hasta nuestros sueños de libertad no hacen sino añadir más eslabones a nuestras cadenas; no obstante, una vez que comprendemos la total inutilidad de todo, podemos por lo menos relajarnos» (25). Por su parte A.Touraine (1992) replica a la tesis de la jaula de hierro preguntando: ¿Por qué se atribuye a la tecnología un control total, intencional e irresistible? ¿Por qué no admitir con Edgar Morin, que el aumento de la densidad social va acompañado a un tiempo por una mayor complejidad, por un mayor control y por una mayor indeterminación o libertad posible? Y concluye: «Esta imagen de una sociedad enteramente unificada en la que tecnología, empresas, Estado, conductas de consumidores e incluso de ciudadanos, se corresponden por entero, forman bloque, está lo más lejos posible de la realidad observable» (209).

Pero en el pensamiento de Foucault se dan también elementos con un cierto potencial emancipatorio. La deconstrucción del mito del poder como aparato central, omnipotente y omnipresente, que se guía por un plan diseñado en todos sus detalles y que actúa al servicio de los intereses de un grupo dominante, con el que todavía contaban Weber, Adorno e incluso Althusser (1965), tiene como consecuencia su diseminación en el conjunto social, pero esta diseminación crea tantas instancias locales de poder como focos de resistencia. Un reflejo fuerte de esta posibilidad puede observarse en pensadores de tradición marxista como Aronowitz (1981), un reflejo pálido alcanza hasta la filosofía nada reinvindicativa de un Lyotard (1979) o el pensamiento débil de Vattimo (Vattimo y Rovatti eds. 1983).

Para este último, el individuo postmoderno se ha hecho diestro en percibir diferencias, en explorar los intersticios y las indeterminaciones del sistema descentrado de poderes y mensajes, lo que le otorga posibilidades de emancipación, mientras que para Lyotard ese individuo tiene la singular capacidad de internarse por las infinitas expansiones de la información, aprendiendo como un nuevo Robinson a soportar lo inconmensurable de la sociedad posmoderna (11).

En un pensamiento tan poco reinvindicativo como el de Vattimo, la dispersión del poder que enuncia Foucault se traduce como diversificación. Al decir de Vattimo no se han cumplido en el presente las profecías utópico-negativas de un Orwell, de un Lang, de un Huxley, que preveían, como Adorno, la dominación total de un poder manipulador, amo de un universo social dócil y alienado, obediente al pensamiento de lo idéntico. Al contrario, piensa Vattimo, la revolución de los medios de comunicación ha disuelto toda capacidad de un poder central de controlar, cohesionar y ordenar los fluidos de información, que diversifican las perspectivas y los mensajes. Occidente vive una pluralización irreversible, exclama lleno de optimismo.

Tampoco la tesis del triunfo del pensamiento de lo idéntico, vaticinado por Adorno y Horkheimer, ha escapado a la réplica. Es cierto que parece perpetuarse en conceptos de amplia difusión, como el del pensamiento único o el de la globalización, pero no es menos cierto que el sueño de Adorno de un universo de diferen-

cias, de seres en sí y para sí, libre de relaciones de dominación, puede encontrarse asimilado en categorías teóricas de Derrida o de Foucault, quien frente a toda totalización conceptual o histórica formula la necesidad de una «mutación epistemológica» consistente en una «teoría general de la discontinuidad», «la puesta en juego de los conceptos de discontinuidad, de ruptura, de umbral, de límite, de serie, de transformación» (1969: 19, 33), y también en el dialogismo de Bajtin (1989), en las heterotopías del propio Foucault, aplicadas por McHale (1987) a la crítica literaria, o en las prácticas teóricas multiculturalistas. El reconocimiento de los derechos de la otredad ha tenido un potencial liberador en multitud de nuevos movimientos sociales (del feminismo a la ecología pasando por la negritud, el Tercer Mundo, y las lenguas o culturas minoritarias). Para D.Harvey (1990) quizás la aportación progresista más significativa del Postmodernismo sea precisamente ésta: la defensa de las diferencias y las identidades[3], el reconocimiento de los derechos de lo otro, frente al universalismo modernista.

Si de los planteamientos genéricamente culturales nos trasladamos a los específicamente estéticos habrá que comenzar por enfrentarse a la homologación Modernismo/Modernidad. Si el Modernismo equivale a la Modernidad entonces toda poética no modernista queda excluída de la modernidad o reducida a obstáculo y a momento de resistencia de una especie de Antiguo Régimen del arte. Es el caso de corrientes y movimientos literarios no experimentalistas o no formalistas, tales como la ilustración, el romanticismo liberal y socializante, el realismo-naturalismo, la vanguardia de los años 30, el existencialismo, el realismo social o experiencial de la segunda postguerra mundial, etc. Todos estos movimientos, que tienen en común su decidida voluntad de exploración de lo real contemporáneo y de entrelazamiento de arte y vida fueron redefinidos como *la tradición*, ese gran enemigo cuyo sacrificio exige la Modernidad. Ahora bien, como ya replicara P.Bürger (1987), en su crítica a Adorno, las Vanguardias supusieron el final de una historia del arte entendida como sucesión cronológica de movimientos alternativos, e instalaron «una simultaneidad de lo radicalmente diverso», fenómeno que lejos de mitigarse con la reconversión de las Vanguardias en canon y con su acceso triunfal a los museos, se ha acrecentado. Como escribe D. Roberts: «el legado del fracaso de la vanguardia es el museo imaginario de la Modernidad, en el que la libre disposición sobre todos los elementos de la tradición define el campo de juego postvanguardista» (1988: 166). Bürger, a su vez, concluye: «ningún movimiento artístico puede ya hoy alzarse con la pretensión de ocupar, como arte, un lugar históricamente superior al de otro movimiento» (1987: 124*).*

Por otra parte, el canon modernista, de vocación universal pero de sello marcadamente francés, ha sido puesto en cuestión, asimismo, por los estudios post-

[3] Harvey mismo señala no obstante, y a modo de contrapunto, los riesgos de una defensa irrestricta de la diversidad, (1990: 383). Y en ello insisten recientemente, desde otro punto de vista, Hardt y Negri*,* 2000.

coloniales y culturales, por el feminismo, por las diferentes corrientes del postmodernismo, con su rechazo de la divisón entre alta cultura, cultura popular y cultura de masas, tan celosamente custodiada por los guardias de fronteras del Modernismo.

Pero tal vez el núcleo más caliente del debate es el que se refiere a la ley de la autonomía artística. Si se acepta como tal, entonces el proceso de la Modernidad lleva inevitablemente a la conclusión de que cuanto más literaturizada esté una obra mayor será su modernidad, de que lo moderno es una literatura pura, deshumanizada, sin conexión con la vida. Como la quiso Ortega. Entonces escritores como Galdós, como el Machado de *Campos de Castilla*, el Lorca de *La casa de Bernarda Alba*, o el Max Aub de *El laberinto mágico*, son identificados con el Antiguo Régimen literario. Si no se acepta, entonces la literatura se convierte fácilmente en material disponible a la manipulación de quien pueda dominar su práctica social, además de exponerse a la degradación de una producción y un consumo no especializados. Queda la posibilidad

de analizar la relación entre autonomía e implicación, no como una relación de incompatibilidad, sino de tensión, como hace Bürger en su crítica a Adorno, una relación de tensión que no es nada estable, más bien depende de la dinámica histórica.

Por su parte Habermas (1988) observa que la autonomía del arte gobierna su producción pero no su consumo, ya que no son únicamente artistas o expertos los que lo disfrutan. De ahí que la concentración exclusiva en los aspectos formales, autónomos, y la exclusión de aspectos de verdad y justicia, se derrumba tan pronto como la experiencia estética se introduce en la historia de un individuo ajeno y se absorbe en su vida cotidiana. La experiencia estética entra entonces en un juego de lenguaje que ya no es el de la crítica especializada. «Entonces la experiencia estética no sólo renueva la interpretación de nuestras necesidades, por medio de la cual percibimos el mundo. También permea nuestras significaciones cognitivas y nuestras esperanzas normativas y cambia el modo en que todos estos momentos se refieren unos a otros.» (99) Por eso Habermas, y con él - lo hayan o no lo hayan leído - poetas como Luís García Montero o Jorge Riechman, y novelistas como Antonio Muñoz Molina o Bernardo Atchaga, apuestan por «reconectar diferenciadamente - es decir, desde su diferencia - la cultura moderna con la praxis cotidiana.» (100). No se trata de atacar, como pretendieron ingenuamente los partidarios del realismo socialista, la autonomía de lo estético, que es una conquista histórica, sino de situarla en interacción con los otros ámbitos autónomos de la razón y de la experiencia, una interacción que se actualiza en la vida cotidiana y desde las exigencias que ésta plantea al conocimiento, sea artístico o de cualquier otra índole.

De todas formas, tampoco cabría olvidar cuánto hay en el principio de autonomía de lo estético de cumplimiento de las leyes del desarrollo capitalista, muy especialmente de la de la división del trabajo, que empuja a los artistas, como a cualesquiera otros ciudadanos, a identificarse como una función del sistema, a convertirse en especialistas. Detrás del sacerdote de la belleza que creía ser el poeta moder-

nista había un especialista, un oficial de primera, exactamente igual a como en la trastienda de los templos de la belleza lo que había era un taller literario. Sólo el reconocimiento de esta funcionalidad social del artista posibilita una relación crítica y enriquecedora con ella.

Como no cabría olvidar la severa crítica que la Posmodernidad ha dirigido a las pretensiones de alta cultura del Modernismo, con su culto del mensaje cifrado, la forma hermética, el artista sacralizado, la obra aurática, ya desde el manifiesto arquitectónico de Venturi, Scott-Brown e Izenour, *Learning from Las Vegas*, o desde los pioneros artículos de crítica literaria de Leslie Fiedler, hasta el cine de Almodóvar, proponiendo frente a un valor tan modernista como el de la pureza otro tan posmodernista como el de la hibridez. Escribe Jameson (1984) a propósito de ello: «Sea cual sea la forma en que valoremos en última instancia esta retórica populista, le concederemos al menos el mérito de dirigir nuestra atención a un aspecto fundamental de todos los posmodernismos enumerados anteriormente: a saber, el desvanecimiento en ellos de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de élite y la llamada cultura comercial o de masas, y la emergencia de obras de nuevo cuño, imbuidas de las formas, categorías y contenidos de esa *industria de la cultura* tan apasionadamente denunciada por todos los ideólogos de lo moderno, desde Leavis y la «nueva crítica americana» hasta Adorno y la Escuela de Francfort.» Ni que decir tiene lo mucho que este planteamiento reinvindica la simbiosis de formas de cultura popular y cultura artística que caracteriza la obra de Galdós.

Puede que esta hibridación gozosa de lo exquisito y lo vulgar tenga que ver con la pérdida de autosuficiencia del arte modernista en la sociedad de consumo. El Modernismo, heredero en esto del Romanticismo alemán, predicó al artista el apartamiento del mercado para acogerse a un mundo sacralizado por la estética, como predicó el culto de la diferencia del artista respecto al «vulgo municipal y espeso» de Darío, o a «las masas» de Ortega, un culto que lo constituía en sacerdote de una religión hermética, reservada a un círculo de iniciados, al mismo tiempo que en un artífice extremadamente autoconsciente y especializado, en un experto en la tecnología de la escritura, de la música o de la plástica. Esta autosuficiencia del arte y del artista se disuelve en las sociedades actuales cuando el artista ha de compartir sus competencias con el mercado y convivir con la apropiación social y utilitaria de lo artístico, con lo que pierde al mismo tiempo la exclusividad en el sacerdocio estético y la exclusividad en el dominio de la tecnología artística.

Y si el artista pierde la administración en exclusiva de su monopolio, el arte pierde los estrictos límites de una especialidad, pues caracteriza a la sociedad posmoderna una extraordinaria expansión social de lo estético, esa estetización generalizada de todos los ámbitos de la vida social a la que tanta importancia concede Lyotard (1993). En la sociedad de consumo la producción artística no se encuentra encerrada únicamente en los museos, esos templos en los que la obra de arte recupera su aura y es exhibida sacralizadamente ante un acólito que puede admirarla pero no

tocarla ni usarla, sino que se expande sin aura a través de los programas informáticos de diseño, los conciertos de música popular, los video-clips, las reproducciones masivas, ciertas campañas publicitarias o incluso esos espectáculos cada vez más elaborados estéticamente que son las campañas electorales.

En estos aspectos las sociedades de consumo evocan la del siglo XIX, donde el artista o el escritor como Galdós está muy poco diferenciado en sus funciones de las del común ciudadano ilustrado, ese intelectual liberal que hace literatura, la critica, enseña en la universidad o en los institutos, discursea sobre la cuestión social o sobre la crisis de valores, ejerce como diputado a cortes o como diplomático, y donde la literatura, lejos de encerrarse en ámbitos estrictamente especializados, vive en el café, en la tertulia, en el Ateneo, se acoge a la ebullición revolucionaria del periodismo, y se entremezcla gustosamente con la política, a la que a menudo sirve de etapa de preparación, como comenta a menudo Galdós en sus *Episodios*.

Asimismo, el énfasis formal del Modernismo choca con la cultura postmoderna del espectáculo y del culto a la comunicación, con su exaltación de la figura del comunicador, del seductor de la opinión, a la que concede un alto valor de mercado, sea cual sea el territorio en el que se mueve, desde el profesional de la política hasta el de la televisión o la literatura. La palabra literaria, en las sociedades de consumo, se ve obligada a ofrecer aura a cambio de comunicabilidad, lo que de nuevo la pone en relación con la palabra literaria del XIX, habituada a buscar el asentimiento de aquella opinión ampliada y heterogénea que forman las nuevas clases medias urbanas, con su acceso todavía reciente a la cultura literaria.

La imagen repetida hasta la saciedad, incluso por muchos galdosistas, del realismo del XIX como un realismo convencional o tradicional, del que en todo caso, y como mal menor, se trataría de distanciar a Galdós, o de subrayar sus peculiaridades, resulta una imagen construida por el discurso modernista de la Modernidad y que no resiste el análisis histórico. En 1873-76 el realismo no podía ser ni convencional ni tradicional por la sencilla razón de que no existía como poética en España, y era Galdós quien lo estaba imponiendo con sus primeros *Episodios Nacionales* y con sus primeras novelas de tesis. Ni Fernán Caballero, ni Alarcón, ni Pereda son sus precedentes. Como ha recordado recientemente S.Miller (1993), sus precedentes son Ramón de la Cruz, Ruiz Aguilera y Mesonero Romanos, que no conforman ninguna tradición ni novelística ni realista, sino en todo caso costumbrista. Más allá de ellos, en la lejanía de la literatura clásica española, está la novela picaresca y está *Don Quijote*, y más allá de las fronteras están Balzac y Dickens. Respecto a los primeros, lo que Galdós hace es una recuperación frente a otras posibles, y la recuperación de la novela picaresca es el producto de una decisión polémica, pues se contrapone a la del teatro de Calderón y Lope, que propugnaba Francisco Giner de los Ríos, el intelectual liberal más influyente en la estética de la época, y tras él Canalejas, Revilla o el propio Clarín, pues el teatro clásico español respondía mucho mejor a los planteamientos idealistas de krausistas y hegelianos que la novela picaresca, como explicaba

ya Rafael Altamira[4]. En cuanto a Balzac y a Dickens, no formaban parte de la tradición hispánica, y además se leían como novedades, no como tradición. Cuando Galdós escribe sus célebres «Observaciones» (1870) tiene ya claras sus apuestas, y estas apuestas significan no la adhesión a una tradición sino la ruptura con una norma literaria dominante, tal como se expresa en los dos primeros *Episodios Nacionales*, en *Trafalgar*, con su adhesión a un marco picaresco, en *La corte de Carlos IV* con su apuesta por *El sí de las niñas* frente a los refundidores del teatro barroco o frente a las versiones contemporáneas del drama calderoniano de honor y de celos. Esa norma literaria dominante en España en 1870, intransigentemente antirrealista, había sido adaptada por el pensamiento liberal español a partir de los románticos alemanes y de la estética de Schelling y de Hegel, con el apéndice krausista, por los Sanz del Río, Giner de los Ríos, Valera, Revilla, Pi y Margall o Canalejas, como he mostrado en otra ocasión (Oleza, 1995). Es el discurso modernista de la Modernidad el que ha convertido al realismo del último tercio del XIX en *la tradición*, esto es, el pasado, aquello que el Modernismo elige como enemigo a abatir para poder encarnar rigurosamente los valores del cambio, de lo nuevo, del progreso, de la transformación. Pero el realismo de Champfleury, de Courbet y de Flaubert, a mitad de los años cincuenta, se presentaba a sí mismo como la vanguardia - no hay más que leer la sentencia del juez sobre *Madame Bovary,* o las reacciones escandalizadas que produjo su publicación en prensa, en 1856, para comprenderlo - y convertía al idealismo en tradición, y lo mismo hará unos años más tarde Zola, y en España serán los ensayos de Clarín y las novelas de Galdós los que abanderen la novedad, el cambio, la ruptura de la tradición. Clarín lo plantea con nitidez: «En la novela hay dos bandos - escribe en 1881 (*La literatura en 1881*, 1882)-; luchan el pasado y el presente, luchan la libertad y la tradición». Y Clarín no tiene ninguna duda de que es Galdós quien abandera con sus novelas el presente y la libertad, sobre todo a partir de la publicación de *La desheredada.*

La cruzada del Modernismo contra el realismo, la representación o el principio de mímesis, continuada por el sector postestructuralista del postmodernismo, de Barthes (1970) y Derrida (1972) a Hal Foster (1983) o Lyotard (1979), también ha encontrado réplica y no sólo en términos teóricos, en la línea de la crítica de Bürger (1987) a Adorno, de las nuevas propuestas de representación, como la de R.Chartier (1992), o de mímesis, como la de P. Ricoeur (1985), o en el enlace de postmodernismo y realismo que hace B.Taylor (1987), sino también en la práctica artística, y especialmente en la literaria que, al filo del milenio, y desde Latinoamérica (Vargas Llosa, Bryce Echenique, Mastretta...), o los Estados Unidos (Updike, O'Toole, Wolfe, Leavitt, Auster, Richard Ford), pasando por Europa, hasta llegar a España (L.Mateo Díez, M.Vázquez Montalbán, A.Muñoz Molina, B.Atxaga, A.Grandes...),

[4] Estos aspectos de la relación de los intelectuales liberales de la Restauración con la tradición literaria española los estudio en Oleza, 2003.

ha generado todo un nuevo realismo muy probablemente vinculado a la crisis de la Modernidad y a una cierta lectura de esta crisis en clave de lo que pensadores como D.Harvey (1990) o A.Huyssen (1988) llaman un postmodernismo crítico. Es una lectura que postula la reapropiación de la tradición (incluída la de la propia vanguardia, que ha pasado a ser tradición, ella que quiso ser absoluta novedad), la disolución de la incompatibilidad modernista entre cultura de élite y cultura de masas, la exploración y recuperación de formas, temas y procedimientos de la cultura popular de masas, la autoexigencia de seguir postulando la historia para poder transformarla, el rescate de la pasión narratoria y de las representaciones de gran densidad argumental, la experimentación de una subjetividad postmoderna, basada por un lado en la conciencia de un sujeto descentrado, desyoizado, apto para una cultura de sentimentalidad ampliamente compartida, y por el otro de un sujeto que ha perdido su universalidad, su arrogante centralismo, y que se sabe sujeto de diferencias, sujeto relativo, sujeto hombre o mujer, blanco o negro, del primer o del tercer mundo, del centro o de la periferia. Una lectura que apuesta, por último, por una socialización del disfrute estético, por la simbiosis de arte y vida cotidiana, por la democratización misma de la belleza.

En la crítica del discurso modernista de la Modernidad no debería faltar la puesta en duda de aporías presentadas como naturales, tal el carácter ideológicamente antimoderno del Modernismo, cuyas consecuencias históricas resultan, a menudo, y cuanto menos, pintorescas. Si el Modernismo se equipara a la Modernidad, y si la Modernización es el proceso de construcción de la Modernidad, ¿cómo es posible una Modernidad contraria a su propio proceso de construcción? Sería una Modernidad con mala conciencia, que se recrimina a sí misma su trayectoria y se niega su legitimidad. ¿Cómo se puede ser formalmente moderno e ideológicamente antimoderno? ¿En qué categorización estética se fundamenta esa disociación de forma y contenido, de técnica e ideología? ¿Cómo explicar que quien, como Galdós, apostó por la modernización de España y se comprometió con ella en su trabajo periodístico, en su prolífica obra literaria, o en su actuación política, en posiciones que van desde un liberalismo casi moderado hasta un republicanismo radical, sea menos moderno que el tradicionalista Gustavo Adolfo Bécquer?, ¿ sólo porque Bécquer fue sentido como más próximo que Galdós por los modernistas de principio de siglo? Si tal disociación de forma y contenido fuese posible, que no lo es, entonces habría que hablar al menos de dos formas de ser moderno en literatura, moderno según la forma y moderno según el contenido, y a un lado quedarían Bécquer, el nacionalista Ganivet, o el Valle Inclán carlista, y al otro Galdós, Clarín, Antonio Machado o Blasco Ibáñez. ¿Pero qué hacer entonces con modernos tan dudosos en la forma como en el contenido, como Valera o como Baroja? ¿Y qué hacer con los modernos tanto en la forma como en los contenidos, como Gabriel Miró, Pérez de Ayala o el Valle Inclán de *Luces de Bohemia*? Estos sin duda serían los más modernos de todos los modernos, el colmo de la modernidad.

Como juego puede ser entretenido e incluso podría inventarse una balanza que midiera los grados de modernidad, un modernómetro, pero como historiador prefiero replantear un discurso de la Modernidad del que, una vez establecidos sus contornos, puede comprobarse el agotamiento de su capacidad predictiva y explicativa, y que nos conduce a un callejón sin salida. En el ámbito cultural, porque no hay salida, ni en el pensamiento de Adorno ni en el de Foucault, a la opresión de la Modernidad, que se autodestruye a medida que se construye, y sin embargo no ha desembocado en ese presente insoportable, que nos anula al tiempo que nos totaliza, que pronosticaron . En el ámbito estético porque la respuesta que se elabora desde Adorno hasta Barthes como resistencia a esa opresión cultural, y que tendría que consistir en una vanguardización permanente de las formas artísticas, se desintegra en un mercado que demuestra cada día su capacidad de absorber y convertir en discurso propio cualquier ruptura, cualquier osadía, cualquier forma de vanguardia o de experimentación, y porque la revolución de las formas artísticas a un ritmo cada vez más acelerado, que ya ni siquiera respeta el tiempo de vida activa de una generación, acaba por confundirse con la exigencia del mercado de una constante sustitución de modas y novedades para estimular el consumo, y vacía de contenido poético las etiquetas con las que nos esforzamos en marcar lo nuevo. Después de los novísmos y los postnovísmos, ¿qué adjetivo nos queda para las novedades de pasado mañana?

Y en este replanteamiento de su discurso, la Modernidad como proceso histórico se nos ofrece sin un único origen, como un horizonte complejo en el que los historiadores seleccionan los datos que les son necesarios en función del relato que construyen y de la perspectiva en la que se sitúan. En general, para el historiador de los procesos económico-sociales la historia de la modernidad no podría separar sus orígenes de los del capitalismo o de los de la revolución industrial. Para el historiador del pensamiento la Ilustración es el escenario donde cristaliza la primera modernidad filosófica. Para el historiador de los sistemas políticos es la revolución francesa quien la inaugura. Desde el punto de vista estético puede hablarse de Modernidad únicamente cuando se da por abolida la vigencia de los cánones clásicos. Si lo moderno es la exaltación de lo nuevo y lo cambiante, sólo será posible cuando lo clásico se reconvierte en antiguo o en tradicional y cesa en sus pretensiones de mantener el presente idéntico al pasado. Es obvio que podemos encontrar los precedentes de esta actitud en el Renacimiento y sobre todo en el Barroco, en España muy especialmente, donde la poética de Góngora, la desautorización de Aristóteles por Lope de Vega y la *Comedia Nueva* o la invención de un género como la novela sin antecedentes clásicos por autores como Cervantes o Mateo Alemán, son otros tantos manifiestos de revuelta contra los cánones clásicos. También los podríamos encontrar en el *Sturm und Drang* y en las corrientes pre o protorrománticas que se difunden por toda Europa en la segunda mitad del XVIII, en ambigua relación con el neoclasicismo. Pero los precedentes no constituyen sistema, ninguno de ellos consigue establecer una norma literaria hegemónica (desde la producción a la reproducción y el

consumo) y basada en la primacía de lo moderno - esto es, de lo que no es clásico -, que por otra parte no necesita ya ningún pacto de legitimación con los modelos, los géneros y la poética clásicos - que sí necesitaron Lope, Góngora o Cervantes -, pues su legitimación procede del presente - «del siglo», suelen decir en la época - y de sus exigencias constantemente cambiantes. Una norma literaria de este tipo se convierte en hegemónica al menos cincuenta y tantos años antes de la publicación de *Les fleurs du mal* (1857), con los primeros manifiestos románticos, y desde sus orígenes mismos esta primera norma literaria moderna, la romántica, hace su entrada en la historia por una doble vía, de forma dual, bifronte, si se prefiere, con al menos dos poéticas alternativas. Se puede ser romántico a la manera de los Schlegel y proclamar con ellos la huída de la literatura del mundo de lo real y del presente hacia el reino de la belleza esencial, en alas del simbolismo, pero también se puede ser romántico a la manera de Victor Hugo, Stendhal o Balzac y reinvindicar el derecho de descifrar lo contemporáneo o de revisar el sentido de la historia para el presente mediante la exploración de lo real-otro. En ambos casos se es romántico, pero de distinta manera. Entre las lecciones de *Historia de la literatura antigua y moderna* (1812) del más joven de los Schlegel y el «Avant-Propos» que redactó Balzac en 1842 para justificar teóricamente el conjunto de novelas que ahora publicaba por primera vez reunidas como *Comédie humaine* se abre el abanico de posiciones que irá llenando la historia de la Modernidad, como una historia de pugnas por el poder literario entre distintas normas y poéticas, cambiantes en el tiempo (Romanticismo, Realismo, Naturalismo, Espiritualismo, Decadentismo, Simbolismo...) y en el espacio, donde las distintas modulaciones nacionales o plurinacionales de normas y poéticas hacen saltar las diferencias: por mucho que compartan una condición genéricamente *Modernist*, la generación del 98 no es asimilable, en su poética anterior a 1910, a la del simbolismo parisino. Pero también en los distintos géneros literarios: la duración, coherencia y alcance geográfico-cultural del Realismo o del Simbolismo no son equiparables en la novela y en la poesía, como no son equiparables el Cubismo o el Ultraísmo en pintura y en literatura…La Modernidad es el mapa entero, el Modernismo sólo una parte fundamental del mismo, también el Realismo, que constituyó una manera alternativa de ser moderno.

Y dentro de esta concepción de la Modernidad, Galdós juega un papel muy especial. Sostiene Marshall Berman (1982) que los modernismos del pasado pueden devolvernos el significado de nuestras raíces modernas, que se remontan a doscientos años atrás. Su estudio nos conduce a una cultura moderna notablemente rica y vibrante, más dialéctica incluso que la del siglo XX, a menudo polarizada de forma rígida en afirmaciones y negaciones unilaterales. En su reinvindicación de la Modernidad del siglo XIX, la Modernidad de Marx y de Nietzsche, de Baudelaire y de Dostoyevski, Berman apunta: «podría resultar entonces que el retroceso fuera una manera de avanzar: que recordar los modernismos del siglo XIX nos diera la visión y el valor para crear los modernismos del siglo XXI» Estoy convencido de que en la

crisis de credibilidad de la Modernidad, en este principio nuestro del siglo XXI, volver la mirada hacia los escritores que más contribuyeron a configurarla, como Galdós o Clarín, puede ayudarnos a reformularla sobre nuevas bases, pero también de que en la medida en que formulamos estas nuevas bases, sobre nuestra propia experiencia histórica, entendemos más y mejor la modernidad de su obra.

JOAN OLEZA
UNIVERSITAT DE VALENCIA

**Bibliografía.**

Adorno, Theodor W. (1962) «Discurso sobre lírica y sociedad», *Notas de Literatura*, Barcelona, Ariel.

Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max. (1947, primera versión en libro impreso) *Dialektik der Aufklärung*. Cito por la versión en castellano de la edición alemana de 1969, *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid. Trotta. 1994.

Allegra, Giovanni (1981). «Del Modernismo como antimodernidad» , *Thesaurus,* 36, 90-103.

Althusser, Louis (1965). *Pour Marx*. Maspero. Paris.

Aronowitz, S.(1981). *The Crisis of Historical Materialism*. New York.

Bajtin, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus.

Barthes, Roland (1964). *Essais Critiques*. Paris. Seuil.

____ (1970). *S/Z*. Paris. Seuil. Trad esp Madrid, Siglo XXI, 1980.

Benet, Juan (1966). *La inspiración y el estilo*. Cito por la 2ª ed. Barcelona, Seix Barral,1973.

Benet, Juan (1983). *Artículos*, Madrid. Eds. Libertarias, 1983, vol. I, 89-100.

Berman, Marshall (1982*)*. Cito por la versión castellana: *Todo lo sólido se disuelve en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid. Siglo XXI, 1988.

Blasco, Francisco J. (1993). «De 'Oráculos' y de 'Cenicientas': la crítica ante el fin de siglo español», en Cardwell, R. y McGuirk B. *¿Qué es el Modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Boulder, Colorado, 59-86.

Bürger, Peter (1987). *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península.

Butt, John (1993). «Modernismo y Modernism», en Cardwell, R. y McGuirk B. *¿Qué es el Modernismo?*... Op. cit. 39-58.

Cardwell, Richard (1993). «Una hermandad de trabajadores espirituales: los discursos del poder del modernismo en España», en Cardwell, R. y McGuirk B. *¿Qué es el Modernismo?* Op. cit. 165-198.

Chartier, Roland (1992). *El mundo como representación*. Barcelona. Gedisa.

Derrida. Jacques (1972). *La dissémination.* Paris. Seuil. Trad esp Madrid, Fundamentos, 1975.

Díaz Plaja, Guillermo (1951). *Modernismo frente a Noventa y Ocho: una introducción a la literatura española del siglo XX*. Madrid, Espasa Calpe.

Ferreres, Rafael (1981). *Los límites del modernismo y del 98*. 2ªed. corr. y aum. Madrid, Taurus.

Foster, Hal ed. (1983). *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Port Townsend, Washington.

Foucault, Michel (1969). *L'archéologie du savoir*. Cito por la trad. española, *La arqueología del saber*, Madrid, Siglo XXI, 1970.

____ (1975) *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris. Trad. castellana: *Vigilar y castigar*. México. Siglo XXI, 1976.

Gold, Hazel (1993). *The Reframing of Realism. Galdós and the Discourses of theNineteenth Century Spanish Novel*. Durham, Duke U

Gullón, Germán (1993). «Galdós, un clásico moderno» *Insula*, Nº 561, de septiembre de1993.

Gullón, Ricardo (1980). *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona. Labor.

Gutiérrez Girardot, Rafael (1983). *El modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México. FCE.

Habermas, Jürgen (1987). *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Taurus, 2 vols.

____ (1988). «La dialéctica de Modernidad y Postmodernidad», en J.Picó ed. (1988). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid. Alianza editorial, 87-102.

Harvey, David (1990). Cito por la versión castellana, *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires. Amorrortu editores. 1998.

Huyssen, Andreas (1988). «En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70» y «Cartografía del postmodernismo», ambos trabajos en J.Picó ed. (1988). *Modernidad y postmodernidad*. ocit, 141-164 y 189-248 respectivamente.

Jameson, Frederic (1984*)* Cito por la trad. española, *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona. Paidós. 1991.

Jay, Martín (1973) *The Dialectical Immagination: a history of the Francfort School and the Institute of Social Research 1923- 1950*. Boston.

Jiménez , Juan Ramón (1962). *El modernismo: notas de un curso (1953)* Ed. de R.Gullón y E.Fernández Méndez. México. Aguilar.

Labanyi, Jo ed. (1993). *Galdós*. London. Longman.

Lyotard, Jean F. (1979*). La Condition posmoderne*. Paris. Minuit

____ (1993*) Moralités postmodernes*. Cito por la versión castellana, *Moralidades postmodernas*. Madrid. Tecnos. 1996.

McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. London. Methuen.

Miller, Stephen (1993). *Del realismo/naturalismo al modernismo: Galdós, Zola, Revilla y Clarín (1870-1901).* Las Palmas. Cabildo Insular de Gran Canaria.

Oleza, Joan (1995). «El debate en torno a la fundación del realismo. Galdós y la poética de la novela en los años 70». *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos.* Las Palmas. Cabildo Insular de Gran Canaria. Vol.I, 257-278.

____ (2000). «Voces en un campo de sangre: Max Aub y los penúltimos episodios nacionales». Cito por *Olivar.* Universidad Nacional de La Plata. Año 3/2002. Nº 3, 45-64.

____ (2003) «Calderón y los liberales» , en E. Cancelliere (ed.) (2003) *Giornate calderoniane. Calderón 2000.* Palermo. Flaccovio editore, 395-418.

Onís, Federico de (1934). «Historia de la poesía modernista (1882-1932)», en *España en América*, Río Piedras, Ediciones de la Univ. de Puerto Rico, 186-280.

Picó, J. ed. (1988). *Modernidad y postmodernidad.* Madrid. Alianza editorial.

Pratt, M.Louise (1977). *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse.* Bloomington. Indiana University.

Ricoeur, Paul (1985). *Temps et récit.* Paris. Seuil. 3 vols.

Roberts, David (1988). «Marat/Sade, o el nacimiento de la postmodernidad a partir del espíritu de la vanguardia», en J.Picó ed. (1988). *Modernidad y postmodernidad.* Op. cit. 165-188.

Rodríguez Puértolas, Julio (1975). *Galdós, burguesía y revolución*. Madrid. Turner.

Salinas, Pedro (1949). «El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus», en *Literatura española, Siglo XX*. 2ª ed. México, Antigua Librería Robredo. Edición posterior en Madrid, Alianza editorial, 1970, 13-25.

Taylor, B. (1987). *Modernism, post-modernism, realism: a critical perspective for art.*Winchester.

Touraine, Alain (1992) Cito por la trad. española*: Crítica de la Modernidad.* Madrid. Temas de hoy. 1993.

Vattimo, G. y Rovatti, A. eds.(1983) *Il pensiero debole.* Milano. G.Feltrinelli Editore.

Vattimo, Gianni (1990). «Posmodernidad, ¿una sociedad transparente?», en VVAA, *En torno a la posmodernidad.* Barcelona. Anthropos.

Venturi, Scott-Brown e Itzenour (1972). *Learning from Las Vegas.* Cambridge, Mass.

Villalonga, Llorenç (1975). «Las tardes silenciosas», en B.Porcel*, Els meus inèdits de Llorenç Villalonga.* Barcelona, Eds.62, 1987. 75-114.

Weber, Max (1901). Cito por la trad. española *La ética protestante y el espíritu del capitalismo.* Barcelona, Península. 1969.

Wellek, René (1973). *Historia de la crítica moderna (1750-1950).II. El Romanticismo.* Madrid, Gredos.

Rodolfo Cardona
*Un faccioso más y algunos frailes menos*: fin de una etapa
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 2007, LXXXIII, 201-215

# *UN FACCIOSO MÁS Y ALGUNOS FRAILES MENOS:* FIN DE UNA ETAPA

*A la memoria de John Kronik*

## I. Trasfondo histórico del *episodio*:

Fernando VII se casó con María Cristina de Nápoles en diciembre de 1830. Desde el momento de su llegada a España María Cristina comprendió que su poder dependía de la exclusión de Don Carlos de la influencia política en la Corte y de su posible sucesión a la muerte de su hermano –que no estaba muy lejana ya entonces—y en caso de que ella diera a luz una hija en vez de un hijo, puesto que el derecho a reinar de una mujer no era aceptado por todos.

En marzo de 1831 la facción en la Corte que apoyaba a la reina persuadió al rey a tomar una decisión: publicó entonces la Sanción Pragmática que excluía a Don Carlos de la sucesión aun si la reina daba a luz una niña. Con el nacimiento de Isabel el Carlismo estaba condenado a la impotencia política y decidió apelar la legalidad de la Pragmática para poder continuar reclamando el trono para Don Carlos después de la muerte de su hermano.

En setiembre de 1832, Fernando sufrió lo que sus médicos creían era un ataque fatal de la gota de que padecía. Sola, en La Granja, con sus aliados políticos en Madrid, le reina fue forzada a revocar la Pragmática cuando Don Carlos amenazó con una guerra civil si ella mantenía los derechos de su hija al reino. Una semana después, con el apoyo de sus aliados en la Corte, se cambió totalmente el ministerio y se nombró uno nuevo bajo la presidencia de Cea Bermúdez. Este Cambio ha sido descrito posteriormente como una revolución liberal dirigida, desde las bambalinas, por cortesanos liberales como Miraflores.

*Entregado: 3-3-2007. Aceptado: 4-4-07*

Es para estas fechas cuando se inicia la acción del *episodio* que nos ocupa y encontramos a Don Benigno Cordero, acompañado de Salvador Monsalud, en La Granja, testigos de los sucesos de ese año de 1832.

Cuando por fin muere Fernando VII en setiembre de 1833, la maquinaria del estado estaba en manos de los *cristinos*. El ejército había sido reformado después de 1825 excluyendo extremistas de ambos lados. Los Capitanes Generales y los comandantes militares más importantes no estaban dispuestos a apoyar una toma del poder por parte de los carlistas. Don Carlos, entonces, se exilia en Portugal, y sus seguidores son *personas non gratas* en la Corte. Si la causa iba a triunfar, el carlismo no podría ya contar con ningún apoyo desde la Corte sino que tendría que apoyarse en un movimiento popular que pudiera derrotar a los *cristinos* en el campo. Con la muerte de su hermano, los escrúpulos del pretendiente para animar una rebelión armada desaparecieron.

Si el Gobierno de Cea Bermúdez hubiese enviado al norte un ejército bien equipado en octubre de 1833 (inmediatamente después de la muerte de Fernado VII) el carlismo hubiera sido eliminado antes de adquirir una organización militar y civil. Pero para el año 1835 ya había adquirido una pequeña fábrica de municiones, una academia militar y una maquinaria administrativa que logró establecer el territorio carlista en un estado dentro del Estado liberal. Esta demora le dio a Zumalacárregui la oportunidad de formar y entrenar un ejército de 20 a 30 mil soldados. Zumalacárregui había sido un militar regular que se convirtió en jefe de las partidas a las que dedicó su genio militar. Es este el «faccioso más» que da la primera parte del título a este *episodio*. En cuanto a la segunda parte del título, Jean Descola (1984) nos dice que el año 1834 fue un año funesto. La salud en España se vio gravemente afectada en julio de 1834 a raíz de la epidemia del *cholera morbus* que dejó más de cincuenta mil víctimas. Los desastres causados por esta epidemia son numerosos, particularmente en Madrid, donde se veían fúnebres cortejos de camillas y carretas mortuorias cargadas de cuerpos. Fue dentro de este clima de angustia y terror que resultó fácil a los elementos más incontrolables de la población entregarse a toda clase de excesos entre los que se destacó la matanza de frailes acusados de haber envenenado las fuentes que proporcionaban la excelente agua de Madrid. Los monjes fueron salvajemente masacrados en sus conventos. Galdós refleja esta situación admirablemente en las páginas finales de su *episodio*, como también, anteriormente, el levantamiento de los carlistas en el norte y toda la situación política en la Corte que he descrito.

Galdós escribe este *episodio* entre noviembre y diciembre de 1879. Se encuentra en Santander y es este el primer *episodio* que lleva al final el nombre de esta ciudad y la fecha de su composición. Cuatro años antes había comenzado el período histórico que conocemos con el nombre de la Restauración. Para la fecha en que escribe *Un faccioso más*... Galdós ha estado pasando temporadas en Santander durante ocho años, desde 1871. Ha recorrido la Montaña con su amigo de Polanco, Pereda,

y dejado testimonio de esta excursión en su artículo «Cuarenta leguas por Cantabria». Han sido estos años febriles en los que Galdós produce una cantidad ingente de novelas y *episodios*.

Veamos: *El audaz* está fechada en octubre de 1871; hacia 1872 inicia una novela (*Rosalía)* que, o termina o deja inconclusa (no lo sabemos porque le faltan páginas a este manuscrito, precisamente las que utilizó para escribir más tarde *Un faccioso más y algunos frailes menos*, cuyo manuscrito se ha extraviado). Empieza a escribir la Primera Serie de sus *Episodios Nacionales* en 1873; interrumpe éstos para escribir *Doña Perfecta*, cuyo clima político y religioso está inspirado, según nuestro amigo Benito Madarriaga de la Campa, en el ambiente integrista que reinaba en Santader durante esos primeros años de la Restauración; retoma el tema de *Rosalía* y publica los dos tomos de *Gloria* en los años 1876-77; su ya mencionado artículo «Cuarenta leguas por Cantabria» ve la luz en la revista santaderina *La Tertulia* ese mismo año de 1876; en 1878 sale *Marianela*, también ambientada en la Montaña; termina su Primera Serie de *episodios* e inicia la Segunda; en 1878 salen también los dos tomos de *La familia de León Roch*; y, por fin, en 1879 concluye esa serie segunda con *Un faccioso más y algunos frailes menos,* escrita, como he dicho, en Santander. La Segunda serie que había iniciado con *El equipaje del Rey José*, *episodio* fechado en Madrid en junio-julio de 1875, termina en 1879 con *Un faccioso más*… y con este *episodio* concluye también la primera etapa de su producción literaria. Es por esta razón, entre otras, que este *episodio* tiene particular importancia. La febril producción literaria de Galdós durante los años 1871, en que por primera vez visita Santander, y 1879, cuando termina esta etapa, es verdaderamente prodigiosa. Además de las siete mil páginas de que constan las dos primeras series de *Episodios,* debemos añadir unas 3000 más de las novelas y artículos publicados en esos años, con un total, más o menos, de 10,000 páginas. Nos preguntamos ¿qué impulsaba a don Benito a producir novelas con un ritmo tan acelerado? ¿Sería acaso para poder realizar su sueño de construir un hotel de verano en Santander, ciudad que había captado su atención e interés desde 1871? Pero no deseo especular sobre este asunto.

He repasado rápidamente el trasfondo histórico de *Un faccioso más*… Es interesante también considerar el momento histórico en que Galdós escribe este *episodio.* El gobierno conservador, que desde los inicios de la Restauración había estado en manos de su arquitecto, un político civil, Cánovas del Castillo, pasa ahora a manos de Martínez Campos, un militar, y nada menos que el responsable de haber proclamado a Alfonso XII rey de España en Sagunto el 29 de diciembre de 1874 con su «pronunciamiento negativo» en contra de Serrano. En efecto, Martínez Campos tomó las riendas del Gobierno en marzo de 1879 y las retuvo hasta diciembre de ese año, cuando Cánovas volvió a tomarlas como Presidente del Gobiderno, hasta febrero de 1881. Así, el pesimismo que expresa Salvador Monsalud al final de *Un faccioso*… y que contrasta con el optimismo de don Benigno Cordero, puede ser muy

bien reflejo del que sintió Galdós al ver que la política de la Restauración, que ya le había impulsado a escribir sus tres novelas de tesis, iba de mal en peor.

## II. Fin de una etapa:

El *episodio* que nos ocupa es importante y digno de atención por muchos motivos que iremos viendo. Uno de ellos es que marca claramente el final de una etapa en la producción novelística de Galdós y anuncia el comienzo de una nueva.

En el último capítulo del *episodio*[1], Galdós no sólo hace juramento de no añadir «más páginas a las siete mil de que constan los *Episodios Nacionales*. Aquí concluyen definitivamente estos.» Y, emulando a Cervantes, añade que

> … si algún bien intencionado no lo cree así y quiere continuarlos, hechos históricos y curiosidades políticas y sociales en gran número tiene a su disposición. Pero los personajes novelescos, que han quedado vivos en esta dilatadísima jornada, los guardo, como legítima pertenencia mía, y los conservaré para casta de tipos contemporáneos, *como verá el lector que no me abandone* (énfasis mío) al abandonar yo para siempre y con entera resolución el llamado *género histórico*.

Y pone punto final con esta frase: «Fin de la novela y de los *Episodios Nacionales*.»

Todos sabemos que Galdós faltó a su juramento. Lo interesante, sin embargo, es ver aquí cómo anuncia la futura presentación de *tipos contemporáneos* que saldrán en su próxima etapa que iniciará muy pronto con *La desheredada*, fechada en Madrid en junio de 1881.

La significación de un final de novela es siempre materia de interés, como el crítico británico Frank Kermode ha escrito (1968). Veremos que esto se cumple en *Un faccioso más y algunos frailes menos*. En este caso tenemos también el final de una serie de *episodios* y el final de una etapa. «Los finales son finales sólo cuando no son negativos sino más bien [cuando] abiertamente transforman los sucesos en los que fueron inmanentes» (Kermode, 175).

Lo primero que notamos es que en este *episodio* final Galdós se las arregla para que aparezcan personajes suyos ya conocidos de sus lectores o que aparecerán pronto en las novelas de la segunda etapa. Un acto de autoreflexividad que tanto interesa a la nueva crítica galdosiana. En los últimos años críticos como Germán Gullón, John Kronik, Gustavo Pérez Firmat, Elizabeth Sánchez, Stephanie Siburth,

[1] El XXXI en todas las ediciones posteriores a la primera; en ésta figura como XXXII por haberse saltado el impresor el capítulo IX al pasar del VIII al X. Este salto afecta únicamente la numeración de los capítulos pero no el texto de esa primera edición que continúa lógicamente.

Harriet Turner y Akiko Tsuchiya han demostrado que los textos de escritores realistas como Galdós y *Clarín* están repletos de autoreferencialidad.

Veamos los que aparecen en este *episodio*: el caso de las Porreño es el más evidente e importante. Vemos que dos de ellas aun viven durante estos años del inicio del carlismo y que, por supuesto, son simpatizantes de esta causa. De hecho, su casa se ha convertido, tanto por necesidad económica como por simpatía ideológica, en guarida de carlistas como Carlos Navarro, alias Garrote, y sus compinches y visitantes, todos conspiradores. El reloj de marras que en *La Fontana de Oro* estaba parado y que era símbolo de que para ellas el tiempo no progresaba (o no debía progresar), ahora, por virtud de un relojero, anda, pero para atrás. Así, doña Salomé siempre mira hacia atrás, hacia aquella época en que «aun había caballeros».

A Perfecta la encontramos en casa de su padre, una niña enfermiza, muy lejana de la que ya había aparecido en la novela epónima. Se menciona también a la familia Aransis, uno de cuyos miembros, la condesa, tendrá un papel importante en *La desheredada* al enfrentarse con su presunta nieta Isidora Rufete. En un momento crítico no podía faltar don Elías Orejón, el soplón de Fernando VII, bien conocido de los lectores de *La Fontana de Oro*. Nos preguntamos también si el Rufete, compinche de don Eugenio Aviraneta, el eterno conspirador histórico, podría ser pariente de Tomás, el padre de Isidora, aunque no hay indicios que nos indiquen tal parentesco. Sin embargo, será un nombre que figurará muy pronto en *La desheredada*. Esta autoreflexividad en la utilización de personajes ficticios de novelas publicadas o por publicar tiene un especial interés en la formación de este mundo novelesco que como el de su maestro Balzac creará don Benito a lo largo de su producción literaria.

## III. Significación del comienzo.

Los comienzos de cualquier novela pueden ser tan interesantes e importantes como sus finales. En este caso el comienzo es significativo porque el *episodio* se inicia con dos caídas, una histórica, otra ficticia, una figurativa, la otra real, indicando así la conjunción de lo histórico con lo novelesco y de lo imaginativo con lo real. Ambas caídas suceden el mismo día, el 16 de octubre de 1832: la histórica y figurativa es la de Calomarde, servil ministro de Fernando VII, que fue remplazado por don José Cafranga en la poltrona de Gracia y Justicia; la fictiva y real es la de don Benigno Cordero. Emulando a Cervantes, el narrador nos da varias versiones de la causa de esta última caída: no se sabe, nos dice, si fue «al subir al coche para marchar a Riofrío en expedición de recreo» o si fue «un resbalón dado con muy mala fortuna en un día lluvioso.» Incluso Pipaón une estas dos caídas con la especie de que don Benigno, que se encontraba en La Granja, cuando «supo la caída de Calomarde […] dio tan fuerte brinco y manifestó su alegría en formas tan parecidas a las del arte de

los volatineros, que perdiendo el equilibrio y cayendo con pesadez y estrépito se rompió una pierna.» De todas formas, sea como fuere, ambas caídas traen importantes consecuencias.

La historia nos muestra que los orígenes inmediatos del carlismo como partido político y los comienzos del proceso que iba a sustituir una monarquía constitucional por el despotismo ministeril de Fernando, hay que buscarlos en el encontronazo de facciones en la Corte entre 1830 y 1832, una crisis prolongada que termina en los llamados «sucesos de La Granja» que culminan, entre setiembre y octubre de 1832, con la caída de Calomarde y con el cambio de Gobierno. El momento preciso en que se inicia nuestro *episodio*.

Por otra parte, la caída de don Benigno inicia otro cambio fundamental que ocasiona que nuestro «héroe de Boteros» recapacite su decisión de casarse con Sola y que, finalmente, culmine con el matrimonio, por poder, de ésta con Salvador Monsalud. Este lento y finalmente dichoso desenlace corre paralelo con los desdichados inicios de la guerra carlista de los siete años con que termina esta Segunda Serie de *Episodios Nacionales*.

El paralelismo entre lo novelesco y lo histórico es una de las principales características de los *episodios* galdosianos. En éste, la parte histórica nos presenta el conflicto entre Fernando y su hermano Carlos que, como hemos dicho, da lugar a la guerra civil que conocemos como la guerra de los siete años. La parte novelesca nos presenta a dos hermanastros, uno ilegítimo, amigos desde su niñez, que entran en una rivalidad por el amor de Jenara. Esta muchacha fue novia de Salvador Monsalud, el hijo ilegítimo de un cacique político de tendencias absolutistas. Jenara simpatiza con estas ideas políticas y cuando se entera de que su novio Salvador es afrancesado y campeón de ideas progresistas, rompe con él e inicia relaciones con su hermanastro, hijo legítimo del cacique, con quien se casa. El odio de Jenara por los progresistas llega a tal punto que le ordena a su marido que mate a su ex novio, lo cual, por fortuna, no sucede. De entonces data la rivalidad y el odio entre estos dos hermanos que encuentra su desenlace en este *episodio*. Después de su fallido amor por Jenara, Salvador descubre a Sola, la niña desamparada que había sido recogida por su madre y había crecido junto a él como una hermana. Las vicisitudes de esta relación encuentran también su afortunado desenlace en este último *episodio* como ya hemos anticipado.

Tenemos, pues, como es típico en los *episodios* galdosianos, una duplicación interna: la rivalidad entre los hermanos Fernando y Carlos por el trono de España y la rivalidad de los hermanastros por el amor de Jenara. Casalduero (1951) en su interpretación de esta serie va más allá y sugiere un simbolismo en los personajes ficticios. Salvador Monsalud, nos dice, representa el espíritu liberal, mientras que su hermano, Carlos Navarro, el espíritu absolutista. Jenara, bella, apasionada, fanática, intransigente, estéril, la España tradicional. Soledad, dulce, callada, atenta, activa, caritativa, es símbolo de la España futura. Si bien este simbolismo puede aceptarse,

hay que insistir en que Galdós no se deja llevar hacia el terreno de la alegoría. El simbolismo, incluso el de los nombres, está allí, pero no se impone al curso de los acontecimientos.

El *episodio*, entonces, narra desde su comienzo, los cambios políticos que desembocarán en el inicio de la guerra civil después de la muerte de Fernando y también inicia las cavilaciones de don Benigno sobre su futuro matrimonio con Sola. Estas cavilaciones se manifiestan en las conversaciones que él y Salvador, quien le acompaña en su convalecencia de la quebradura sufrida, mantienen en La Granja: «Unas veces hablaban de política», nos dice el narrador, «empezando don Benigno de este modo: ¿cree usted que ese pobre Zea (sic) tendrá buena mano para el timón de la nave del Estado?» Pero las más veces se lamentaba Don Benigno de la lenta convalesencia de su pierna y de las posibles consecuencias de este accidente. A veces sus pensamientos llegan a tal grado de pesimismo que le hacen creer «si el Señor habrá decidido que yo me muera antes de que pueda realizar mi deseo, al cual va unido el mayor beneficio que se puede hacer a una huérfana pobre y sin amparo…? ¿Se morirá de pena? … ¿Quién comprendería su mérito? ¿Quién le tendería su mano?» A lo que Monsalud le replica: «No podría reemplazar sin duda dignamente el bien que perdía […] pero parte del bien que merece lo hallaría tal vez… casándose conmigo.»

Esta conversación, en el primer capítulo del *episodio* da curso a las continuas cavilaciones, indagaciones e irresoluciones de parte de don Benigno que, dichosamente culminan en su decisión irrevocable de dar la mano de Sola a Monsalud. Esta decisión, sin embargo, sufre sus momentos de gran duda, sobre todo cuando Salvador decide ir en pos de su hermano al Norte, donde se ha fugado y donde se encuentran las fuerzas del carlismo. Este impulso generoso de su parte le causa graves problemas porque hasta sus más íntimos amigos interpretan mal este viaje de Monsalud en pos de su hermano. Don Benigno llega a creer que el liberal de antaño se ha convertido a la causa de Don Carlos. La narración, en latín macarrónico, por Don Rodriguín y su compañero de seminario, del desposorio de don Benigno con Sola nos engaña, pero sólo por un momento pues esa impresión se disipa al revelar el propio Don Benigno que el matrimonio ha sido por poder y que él sólo ha representado al novio ausente que es Salvador.

Al final del *episodio* hay una bifurcación que no existía al final de la Primera Serie donde la liberación de España, al final de la Guerra de la Independencia, coincide con la reunión y matrimonio de Gabriel Araceli con su novia y la glorificación de este joven. La Segunda Serie concluye con un final feliz para Salvador y Sola, pero no coincide con el pesimismo sobre España que el propio Salvador le expresa a don Benigno en las últimas páginas del *episodio*. Monsalud proyecta un «final feliz» para su patria pero después de dos generaciones por lo menos. En esto, la predicción de Salvador, que por supuesto es la de Galdós, no acierta del todo ya que la solución para España no empieza sino hasta casi cien años más tarde, es decir,

lución para España no empieza sino hasta casi cien años más tarde, es decir, después de cuatro generaciones.

## IV. Aspectos estilísticos del *episodio*.

Dejo a un lado las vicisitudes de Salvador y su comportamiento caritativo y noble hacia su hermanastro que le detesta cuantos más favores recibe de él, y las de don Benigno Cordero y su dilema matrimonial, para enfocar un aspecto hasta ahora poco estudiado de este *episodio* final. Se trata de la presencia de lo grotesco y del tratamiento humorístico o irónico de temas serios. Ya desde el comienzo del Capítulo II nos encontramos con ejemplos ilustrativos. Cuando Don Benigno y Salvador por fin regresan a la corte y éste se instala en una casa que el narrador nos dice está situada en la calle del Duque de Alba, y añade, «no lejos de D. Felicísimo Carnicero, de felicísima recordación…», utiliza un pleonasmo con un deje irónico y humorístico que continúa hasta el final del párrafo. Veámoslo:

> En Madrid no encontró novedad alguna, pues no merece tal nombre el furor con que todo el mundo fraguaba levantamientos y sediciones. Conspiraban las infantas brasileñas con sin igual descaro: conspiraban los voluntarios realistas ayudados por la turbamulta de frailes y clérigos mal avenidos con la idea de perder su omnipotencia; conspiraban las monjas y los sacristanes, muchos militares que se habían hecho familiares de los obispos, y para que no faltase su lado cómico a esta comparsa nacional, también se agitaban en pro de D. Carlos muchos señores que habían sido rabiosos *democratistas* y jacobinos en los *llamados* años de la *titulada* segunda época constitucional. Antes habían gritado por el *sistema* y ahora suspiraban por los *derechos de la soberanía en su inmemorial plenitud.*

Y concluye con este esperpéntico párrafo:

> Oyó también Salvador los despropósitos del vulgo, a quien se había hecho creer que el Rey no vivía y que aquel buen señor que salía en coche a paseo era el cadáver embalsamado de Fernando VII. Por un sencillo mecanismo, la *napolitana*, que a su lado iba, le hacía mover las manos y la cabeza para saludar. ¡Y con un rey relleno de paja se estaba engañando a esta heroica nación!

Este embaucamiento del vulgo nos prepara para la manipulación de este mismo elemento por gentes faltas de escrúpulo que culmina en la matanza de frailes al final del *episodio*.

En muchas de las páginas de *Un faccioso más*…, que se ocupan de temas bastante serios, encontramos, sin embargo, este mismo tratamiento más cercano al Valle-Inclán de la última época que a los escritores del Realismo decimonónico. Influencia de Cervantes no ha faltado en la Primera Serie, incluso de su humor irónico.

Aquí aparecen también ecos cervantinos, pero en mi opinión, lo que domina es un barroquismo quevedesco. Miremos unos pocos ejemplos.

El tratamiento de las Porreños en el Capítulo III es digno del mejor Quevedo. Empezando por la descripción de su casa que «era sin duda uno de los mejores museos de fósiles que por entonces existían en España». El famoso reloj que en *La Fonana de Oro* había dejado de andar para significar el estancamiento de estas señoras, «¡Cosa admirable! […] había vuelto a andar; mas por malicia del relojero o por misterio mecánico imposible de penetrar, andaba para atrás, y así después de las doce daba las once, luego las diez y sucesivamente». Refiriéndose a María de la Paz, el narrador nos cuenta que «perseguía las canas como si fueran liberales» y «cuando vinieron en tropel y no pudo arrancarlas por temor a quedarse en el puro casco, las disfrazó vistiéndolas de luto para que nadie las conociera…».

Este estilo queveseco continúa en el Capítulo XI de la primera edición que --como ya observamos, corresponde al X en las siguientes-- con la descripción de una buñolería donde llega Salvador en busca de Tablas, el edecán de don Felicísimo Carnicero:

> Estaba frente a una puerta de la citada calle [la de los Estudios], con la vista fija en un hombre y en su caldero, en una mesilla forrada de latón, en un enorme perol de masa y en un gancho. En el caldero que era grandísimo, ventrudo y negro hervía un mediano mar amarillo con burbuja que parecían gotas de ámbar bilando sobre una superficie de oro.
>
> Del líquido hirviente salía un chillón murmullo, como el reir de una vieja, y del hogar o rescoldo, profundo son como el resuello de un demonio. La llama extendía sus lenguas de fuego y uñas de humo, las cuales acariciaban la convexidad del cazuelón, y ora se escondían, ora se alargaban resbalando por el hollín. El hombre que estaba junto al cazuelón y sobre él trabajaba, habría pasado en otro país por prestidigitador o por mono, pues sólo estos individuos podrían igualarle en la ligereza de sus brazos y blandura de sus manos. En el espacio de pocos segundos metía la izquierda en el cacharro de la masa, daba en ella un pellizco, sacaba un pedazo, que más parecía piltrafa; estrujaba ligerísimamente aquella piltrafa, haciendo entre sus dedos como un pequeño disco u oblea grande; arrojaba esto al hervidero amarillo; y en el mismo instante, con una varilla que en la derecha mano tenía, agujereaba el disco, haciendo un movimiento circular como quien traza signo cabalístico. Unos cuantos segundos más y el disco se llenaba de viento y se convertía en aro. Con un brusco impulso de la varilla echábalo fuera para empezar de nuevo la operación. No será necesario decir que aquellos roscos amarillos, vidriados y tiesos como vejigas, eran buñuelos.

La cita es larga pero es importante, no sólo por su estilo sino también por su existencia misma en esta narración, ya que no tiene función alguna para el curso de los acontecimientos que se narran. Es una descripción estupenda pero puramente gratuita, un «cuadro» sacado de una observación directa de esta operación por el au-

tor y que interpreta con estilo expresionista para deleite del lector. Sin embargo, nos da el tono prevalente utilizado por el narrador en este *episodio*, tono que encontraremos frecuentemente en otros pasajes. La borrachera y muerte esperpéntica de don Felicísimo Carnicero repite este mismo estilo quevedesco en el que predomina la hipérbole. Este tropo ha sido estudiado minuciosamente por Isabel Román (1993) en el apartado «La hipérbole como modo de focalización interna.» Según ella, «[E]l narrador se sitúa en el interior del personaje y su peculiar escala de valores, y desde ella establece la mayor o menor extensión de un pasaje (que dependerá de la importancia que el hecho tiene para el personaje), el tono de la narración, etc.» En el caso de la descripción de la fabricación de buñuelos, entonces, debemos suponer que es Salvador Monsalud, quien interpreta de este modo la operación que observa «con la vista fija» como apunta el narrador. Si bien el pasaje representa una distracción de la acción, añade un toque muy realista en la importancia que, de momento, el que observa, Salvador, da a lo que mira, aunque esto le distraiga de su cometido. Sólo un maestro de la narrativa es capaz de darse este lujo. Y el Galdós de 1879 ya ha alcanzado ese nivel de excelencia aunque aun lo supere en obras posteriores.

La descripción de la borrachera y muerte de don Felicísimo Carnicero, a la que ya me he referido, denota una maestría en el arte de una escritura expresionista *avant la lettre*, especialmente el pasaje donde se enfrenta don Felicísimo con el retrato de Fernando VII. Cuando se marchan sus amigos después de celebrar la muerte del rey, don Felicísimo, encandilado por el jerez de mala muerte con que han brindado, se topa con el retrato de Fernando:

> Alzó los alucinados ojos el anciano y vio lo que en mitad de la pared había. Era un hermoso retrato de Fernando VII […] El cuadro era bueno y representaba a Su Majestad en gran uniforme, nariz luenga, cabellos negros, ojazos llenos de relámpagos y aquella expresión sensual y poco simpática que caracterizó al Deseado Aborrecido.

Hasta aquí tenemos una descripción neutra del narrador del que podría ser uno de los retratos que Goya le hizo a Fernando VII, seguida de la cita directa de las palabras con que el anciano interpela la figura del Rey: «¡Qué tal le va a Vuestra Majestad en los infiernos?…», etc. Y, cuando termina su apóstrofe, continuamos leyendo:

> Calló el viejo y siguió mirando la figura que de agradable se hizo repentinamente espantosa, porque sus ojos echaron llamas, su nariz tomó las dimensiones de elefantina trompa, y su mano soltó el bastón de mando para echarla fuera del cuadro… La mano, sí, se echó fuera del cuadro, y todo el cuerpo del Rey salió en seguida cual si traspasase el umbral de una puerta. D. Felicísimo retrocedió sintiendo que su valor se extinguía, que sus bríos se aplacaban, que toda su sangre se congestionaba en el corazón. Vio venir la horrenda estampa del Rey cubierto

> de galones y cruces; vio que el brazo se extendía, que la mano se alargaba y le cogía por la muñeca, a él, el pobre anciano flaco y canijo; sintió que aquella mano pesada como el sueño y más fría, mucho más fría que el mármol apretaba sus huesos hasta deshacerlos, mientras los ojos fulgurantes del Deseado le traspasaban con mortífero rayo […] La imagen infernal no sólo le atenazaba sino que se le llevaba consigo empujándole a profundidades negras abiertas por el delirio y pobladas de feos demonios.

El narrador ha pasado de una descripción neutral, como dije antes, realista, si se quiere, a la percepción directa del intoxicado personaje que es quien experimenta esa alucinación en la que se figura atacado por la imagen del Rey que había visto en la pintura. En este párrafo no hay transición entre la descripción realista y la que expresa la sensación del personaje que alucina ante la pintura del Rey. Nótese que al final escuchamos un eco del final del Don Giovanni de Mozart, cuando el comendador arrastra al burlador a los infiernos. Pero lo que me importa destacar es que aquí el narrador está en perfecto control de su material y lo maneja con maestría para obtener los efectos que persigue sin que el lector se dé cuenta de cómo lo manipula. Es un perfecto ejemplo de lo que Isabel Román mencionaba sobre la utilización de «la hipérbole como modo de focalización interna».

El capítulo continúa con la hiperbólica «ratónmaquia» por medio de la cual el ejército de los ratones que moran en la casa de D. Felicísimo, inverosímilmente, la destruyen y con su caída matan y entierran a su dueño.

> El infeliz Carnicero no oyó […] el estruendo de las alimañas en el techo, retirándose al través de los tabiques y haciendo saltar bajo su paso débil innumerables pedazos de yeso; no pudo ver como cayó de pronto enorme porción de cascote en medio del pasillo, ni como algunos de los puntales se movieron y otros se rompieron cediendo al fin al paso de la techumbre podrida; no vio la primera oscilación de ésta sobre la sala, ni la inclinación del tabique medianero, ni el vacilar de los de carga, ni la pavorosa lentitud con que las vigas del tejado cayeron sobre las del techo plano, aplastando la bohardilla como un bizcocho; ni oyó los crujidos de las maderas resistiendo todo lo posible el peso, ni el quebrantamiento de algunos tabiques, ni el cuartearse de los yesos, salpicando chinitas menudas que luego fueron piedras; ni vio desprenderse polvo de las alturas, precediendo a una lluvia de cal que luego fue pedrisco de guijarros; ni presenció la desviación de la pared maestra, que empezó haciendo una cortesía a la pared frontera por la calle del Duque de Alba y luego se rompió por las ventanas y en la parte más frágil. D. Felicísimo no vio nada de esto, y así, cuando aquella mole podrida se desplomó en una pieza con estruendo más grande que el de cien cañonazos, él se agitó un instante en su sepulcro de ruinas, murmuró estas dos palabras «suéltame ya,» y pasó a la eternidad, no como quien se duerme, sino como quien despierta.

En este pasaje Galdós prefigura los «efectos especiales», aun con la utilización de la cámara lenta, tan comunes hoy día en el cine catastrófico norteamericano

La muerte de Fernando VII, narrada en el capítulo XV, no participa de estas descripciones hiperbólicas y está tratada con sobriedad aunque no faltan comentarios irónicos, de carácter político, como el que cito, en el que el narrador le imputa al rey los siguientes pensamientos:

> Adivino de su próxima muerte, el Rey veía arrebatado a su sucesión directa aquel trono que quiso asegurar con el absolutismo. ¡Y era el absolutismo quien le destronaba! ¡La fiera a quien había alimentado con carne humana, para que le ayudara a dominar, se le tragaba a él, después de bien harta! ¡Cómo se reirían en sus tumbas, si posible fuera, los seis mil españoles que subieron al patíbulo para servir de cebo a la mencionada fierecita!

Al final de este capítulo, una vez muerto Fernando VII se limita a comentar: «No ha habido Rey más amado en su juventud, ni menos llorado en su muerte».

Terminaré este rápido recorrido sobre aspectos estilísticos del *episodio* mencionando una de las invenciones más originales utilizadas por Galdós. Me refiero a los pasajes en los que los seminaristas, inspirados por el picaresco Don Rodriguín, conversan en un latín macarrónico creado por el autor con un humor característico del mejor Galdós y que nos recuerda la ingeniosidad que desplegaba en sus dibujos y caricaturas juveniles. Mencionaré solamente un par de ejemplos. El primero es el intercambio entre dos seminaristas, uno de los cuales se ha quedado sin merienda, castigado por el Padre Fernández por charlatán:

> *--Quantas habeo ganas manducandi!… Carissime, hodie castigavit me Pater Fernández (vel a Ferdinando), propter charlationem meam…*
> *--Eheu, paupérrime! ¿Ibis in calabozum?…*
> *--Non; sed fugit meriendícula mea. Dum tu chocolate bollisque amplificas barrigam tuam, ego meos soplabo dedos. Guarda mihi quamquam frioleritam.*

El Capítulo XIV se inicia con el siguiente intercambio entre Rodriguín y un compañero:

> *--Rodriquine ¿vidiste hodie ceremoniam in capella Dolorosa?*
> *--Eheu! Amice. Vidi (et invidio) satisfactionem Agni Benedictinei (vel Benigni Corderi) in desposorium suum cum puella.*
> *--¿Quid tibi videtur?*
> *--Ille senex, superlative frescachona illa. ¡Matrimonium stultus! Acababerit sicut rosarium alba matutinae.*

Ya he dicho que con este intercambio el narrador nos engaña por un momento haciéndonos creer que la boda, en efecto, ha sido entre don Benigno y Sola. Pero

lo que deseo destacar es la forma humorística que escoge para este inocente engaño. No podemos menos de figurarnos lo que se habrá divertido don Benito escribiendo en latín macarrónico. Por otro lado, los pobres seminaristas y, sobre todo, el pobre Don Rodriguín, son los testigos de los sucesos históricos con que culmina el *episodio*, la matanza de curas en el seminario y de frailes y monjas en los conventos que justifican la segunda parte del título… *y algunos frailes menos*.

Lo más interesante para mí es la descripción de cómo sucede este horrible acto vandálico. El narrador nos ha ido preparando poco a poco al referirse a los polvos traídos de la gruta de San Ignacio en Manresa, reliquia que, según el Padre Gracián, solicitan mucho las personas devotas. De esta inocente práctica de la que el vulgo se entera por medio de Tablas, encargado por el propio Padre Gracián de recoger de la estación de ferrocarril un saco que le ha llegado. Es este individuo quien sugiere que esos polvos han sido utilizados por los curas para matar a todos los masones de Madrid y al pueblo liberal, porque son éstos los que han producido la epidemia del *cholera morbus* en la ciudad. De ese momento en adelante se nos describe la dinámica que produce esa sicología de las masas de la que más tarde escribiría el sicólogo francés, Gustave le Bon, contemporáneo de don Benito, pero cuya obra sobre este tema, *Psychologie de foules*, no apareció hasta 1895.

La presencia de Cervantes, tan insistente en la Primera Serie de los *Episodios*, no es tan evidente en este que nos ocupa aunque no falta. En los Capítulos XX y XXI en los que se narra la locura y muerte de Carlos Navarro, nos encontramos con referencias directas a Don Quijote, sobre todo a su muerte, porque, como el Caballero de la Triste Figura, Carlos Navarro recupera su razón antes de morir. En uno de sus últimos momentos declara el absolutista que se creía Zumalacarregui: «Ya es tarde, pasa el tiempo y yo me muero, porque seguramente esa vuelta a la razón, es como en Don Quijote, señal de muerte próxima».

### *Conclusión.*

He mencionado el trasfondo histórico de este último *episodio* de la Segunda Serie que, como apunté, desemboca en el comienzo de la primera guera carlista. El episodio, históricamente hablando, nos deja en vilo. Las pesimistas palabras finales de Salvador Monsalud auguran un largo y penoso calvario para España. En este sentido, *Un faccioso más y algunos frailes menos* es un comienzo y no un final. Sin embargo, Galdós nos asegura que es el final de una etapa y expresa su deseo de empezar novelas de tema actual, «como verá el lector que no me abandone…». No es de sorprender, entonces, que diecinueve años más tarde retome el tema histórico para dar curso al proceso de esta historia hasta su desenlace en la Restauración. Es decir, los años que van de 1835 a 1875, que le harán escribir tres series más de *Episodios Nacionales*. Cuando empieza de nuevo, retoma estilísticamente elementos que habíamos

encontrado en el último *episodio* de la Segunda Serie y los lleva a su lógica conclusión en *Cánovas*, donde encuentran su máxima expresión. Sobre esto ya he escrito bastante en mi libro *Galdós ante la literatura y la historia* y en el tomo de la Biblioteca Crítica Luso-Hispánica titulado *Del heroísmo a la caquexia: los Episodios Nacionales de Galdós*. Por eso no voy a repetir aquí lo que allí podrá encontrar el que se interese en este tema.

Sí deseo destacar que con este *episodio* termina definitivamente una etapa experimental en la novelística de don Benito en la que ha cultivado dos modalidades del novelar de la historia, la representada por *La Fontana de Oro* y *El audaz* y la de las dos series de *Episodios Nacionales*. Ha explorado también las novelas de tesis, ambas de transfondo religioso, donde destaca la vida de muchos españoles bajo la influencia de un integrismo religioso contrario, según lo ve él, al verdadero espíritu de la religión cristiana. Ha escrito también una novela de fondo filosófico, *Marianela*, donde según Casalduero ha visto y expresado «el proceso de la vida humana no respecto al individuo, sino respecto a la especie, a la sociedad, y lo estudia según las ideas de Auguste Comte.» Estilísticamente ha utilizado elementos fantásticos en su novelita *La sombra*. Y en su novela inconclusa *Rosalía*, además de su interés por el tema religioso que tratará de forma distinta, pero con el mismo espíritu, en *Gloria*, ha iniciado un tipo de novela de ambiente madrileño que retomará al comenzar su segunda etapa con *La desheredada*. Sobre este tema escribe Alan Smith (1983):

> *Rosalía* es un sitio de encuentros. Teniendo en cuenta la serie de novelas de tesis que ocuparían a Galdós durante buena parte del resto de la década, resulta asombrosa la temprana escritura de esta novela contemporánea, madrileña, de variedad temática, que apunta hacia las grandes novelas de la «segunda manera», iniciadas por *La desheredada*; sin embargo, *Rosalía* es una novela que evidencia fallos, tan interesantes como novedosos (p.436).

A pesar de que esta primera etapa es tentativa en el sentido de que experimenta con diversos tipos de narración (incluso en algunos de los cuentos publicados en esos años, como «El artículo de fondo», 1871; «La mujer del filósofo», 1871; «La novela en el tranvía», 1871; «Un tribunal literario», 1872: «Aquel», 1872: «La pluma en el viento», 1873; «En un jardín», 1876; «La mula y el buey», 1876; «El verano», 1876; «La princesa y el granuja», 1877; y «El mes de junio», 1878), no hay duda de que al final de esta primera etapa ya ha alcanzado una maestría narrativa extraordinaria, como espero haber mostrado con los pocos ejemplos que he ofrecido. De este momento en adelante, Galdós entra de lleno en el ámbito de los más destacados novelistas de su momento, no en términos de su propio país, sino en términos universales.

RODOLFO CARDONA
PROFESOR EMÉRITO
UNIVERSIDAD DE BOSTON

**Bibliografía**

Cardona, Rodolfo (1998) *Galdós ante la literatura y la historia*, Las Palmas.

Carr, Raymond (1983) *Spain 1808-1975*, Oxford.

Casalduero, Joaquín (1951)*Vida y obra de Galdós*, Madrid.

Descola, Jean (1984) *La vida cotidiana en la España romántica 1833-1868*, Barcelona.

Hernández Suárez, M. (1972) *Bibliografía de Galdós I,* Las Palmas.

Kermode, F. (1968) *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction,* Oxford.

Madariaga de la Campa, Benito (2005) *Pérez Galdós en Santander*, Santander.

Pérez Galdós, Benito (1879) *Un faccioso más y algunos frailes menos*, Madrid.

____ (1983) *Rosalía.* Edición de A. Smith. Madrid.

Román, Isabel (1993)*La creatividad en el estilo de Galdós*, Las Palmas, 1993

Tsuchiya, A. (1990) *Images of the Sign. Semiotic Consciousness in the Novels of Benito Pérez Galdós*, Columbia.

Carole Fillière
Un aspecto de la estética de la ironía: el arte de la cita en Leopoldo Alas «Clarín»
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 2007, LXXXIII, 217-241

# UN ASPECTO DE LA ESTÉTICA DE LA IRONÍA: EL ARTE DE LA CITA EN LEOPOLDO ALAS «CLARÍN»

Los estudiosos de la prosa narrativa y periodística de Leopoldo Alas se han detenido de manera muy precisa en los aspectos del combate del Clarín satírico y moralista. La «ironía militante»[1] del autor ha despertado el interés de la crítica, lo que ha permitido poner de realce la perspectiva axiológica de los textos clarinianos, dominados por un *ethos* crítico y burlador. Hoy, la publicación de las *Obras Completas* de Leopoldo Alas por las Ediciones Nobel invita a que el investigador amplíe su enfoque y considere la unidad estética que forman tales escritos a partir de un concepto distinto: la ironía considerada como estructura literaria, y no sólo como mero procedimiento retórico.

Una de las nuevas sendas abiertas por este cambio de enfoque corresponde a la estética irónica de Leopoldo Alas. La ironía –aquí empleada en un sentido que difiere de la definición tradicional por «lo contrario»– aparece como el núcleo del estilo clariniano. Se trata de la ironía considerada como postura vital, intelectual y creadora. Los aportes de la «ironología», rama de las investigaciones literarias desarrollada por la escuela americana[2], han abierto nuevas perspectivas para el análisis literario y estético al postular una relación entre ironía y modernidad. La lingüística pragmática, con su rechazo de la definición retórica, ha permitido además enfocar la

[1] Frye, 1969.

[2] Los estudios de Muecke, 1968, y de Booth, 1974, contribuyeron a la formación de este nuevo concepto de la ironía, considerada como plasmación literaria de la modernidad, e impusieron, a raíz de lo que fue primero un irónico juego de palabras de Booth, el neologismo «ironólogo», hoy utilizado por los investigadores.

*Entregado: 19-3-2007. Aceptado: 21-06-2007*

obra de arte a partir de la problemática dual de la comunicación y de la recepción[3]. Siguiendo esta línea, varios investigadores franceses especialistas del siglo XIX han ensanchado sus análisis del realismo –escuela literaria caracterizada por su voluntad de transparencia– gracias a la ironía, categoría movible que se fundamenta en la ambigüedad[4].

Se puede operar una vuelta a los orígenes dramáticos de la *eirôneia* a fin de superar las restricciones retóricas clásicas: la *eirôneia*, del griego *eirôn* –astuto, tramposo–, designa el acto de simular en el discurso, y proviene del nombre de uno de los caracteres de la comedia griega, el zorro (*eirôn*), cuyo compañero complementario era el pavo real *(alazon*). Estos dos papeles representaban dos extremos, la disimulación y la exageración, la hipocresía y la jactancia. Tratar de reanudar con los orígenes dramáticos de la ironía permite comprenderla como elemento clave del juego representativo: un juego de voces sobre un escenario lingüístico, aquí representado por el texto literario.

La complejidad del punto de vista en la prosa fue una de las características esenciales de la modernidad del arte que Friedrich Schlegel destacó a finales del siglo XVIII en su elaboración de una teoría sobre la ironía romántica[5]. Identificó la ironía como el rasgo común a todas las obras maestras de la literatura universal: una postura distanciada del autor ante su creación, mediante el uso de la *parekbasis*. La ironía romántica se define entonces como una representación o construcción autoreferencial de la obra de arte a partir de una postura filosófica libremente adoptada por el creador-demiurgo. Esta «sonrisa del espíritu» instaura la escritura como libertad y subjetividad. Kierkegaard, en su tesis de 1841 sobre Sócrates[6], parte de la ironía socrática para abarcar lo que él llama la «ironía moderna»: la ironía de Sócrates es el punto de arranque y de afirmación de la conciencia subjetiva en el discurso, subjetividad amplificada por la literatura romántica que él define como «subjetividad de la subjetividad».

Tales concepciones filosóficas y estéticas de la ironía, a pesar de su poca difusión literaria en la España del siglo XIX[7], son una fuente para el análisis estilístico

[3] Hutcheon, 1978: 467-477 y 1981:140-155 ; Kerbrat–Orecchioni, 1980: 108-127; Berrendonner, 1982 :173-239; Sperber – Wilson, 1978: 399-412 ; Ducrot, 1984: 171-233.

[4] En Francia, la reevaluación de la estética realista y naturalista, a raíz de los trabajos de Philippe Hamon, 1996, concierne a muy diversos autores del siglo XIX: Voisin-Fougères, 2001 ; Duval, 2004 ; Bordas, 1997 y 2003.

[5] Friedrich Schlegel formula por primera vez su concepto de la ironía romántica en 1797 en sus *Fragmentos* y la define luego en sus escritos para el *Athenaeum*.

[6] Søren Kierkegaard, 1975.

[7] Los trabajos de August Wilhelm Schlegel tuvieron más eco en Francia y en España que los de su hermano Friedrich, e iniciaron el movimiento romántico gracias a la divulgación hecha por Mme de Staël en sus escritos, y por Böhl de Faber, con su traducción parcial del *Curso* de A. W. Schlegel en 1905. Para apreciar este fenómeno de penetración selectiva, ver los trabajos de Derek Flitter, 1995, y los de Hans Juretschke, 2001.

de la relación especular y crítica creada por el autor con su texto. La ironía estética es a la vez un principio creador y una actitud intelectual que instaura relaciones referenciales entre los diferentes componentes cuya interacción crea el texto: autor-personaje-lector. Se trata de un acto estético construido a partir de una conciencia lúcida de las posibilidades ofrecidas por el juego referencial. Esta práctica literaria, indisociable de una postura metafísica, da lugar a un análisis de la ironía como principio estético global. La poética de la ironía en la obra de Clarín coincide con estas perspectivas estéticas, y se puede enfocar a partir del núcleo de su estilo irónico: la práctica de la cita.

## *Un arte de la relación*

Clarín es un «escuchador de voces»[8] y el creador de una polifonía textual[9] estrechamente controlada por un narrador omnisciente. En su prosa narrativa, se observan dos empleos distintos de la cita en su más amplio sentido, o sea el de la referencialidad. El primer empleo forma el núcleo estilístico de Clarín y sirve la emulación creadora: es reservado al autor, a su narrador, y pocas veces delegado a un personaje. Al contrario, el segundo empleo de la cita es patrimonio exclusivo de las criaturas clarinianas: se trata de la reducción y de la deformación de la cita en tópico. El análisis se centra aquí en el primero de estos empleos, en el cual se desarrollan las virtualidades creativas de la cita erudita y literaria[10].

Clarín tiene una alta concepción de la cita. El acto de citar establece un contacto intelectual y casi físico, por medio de lo gráfico y sonoro de la palabra y de la lectura, entre dos pensamientos y dos hombres a través de la intertextualidad. Esta intimidad textual se construye en contra de dos modelos que muy a menudo acaban uniéndose en la obra a fin de simbolizar la desfiguración de la cita: el lugar común y la cita pedantesca.

El lugar común se relaciona con la ignorancia de quien lo emplea y con el desprecio que éste manifiesta hacia la obra fuente. En un texto que dedica a la lectura del *Quijote*, Clarín explica su rechazo de tal práctica que permite que la cita se envilezca, convirtiéndose en tópico:

> *Carmen nostrum necessarium* llamaba Cicerón a las *Doce Tablas*, que los buenos romanos aprendían de memoria.

---

[8] Según la definición por Mikhaïl Bakhtine del novelista en su estudio sobre Dostoievski, 1970.

[9] Graciela Reyes, 1984.

[10] El tópico y el lugar común no son, sin embargo, mero objeto de rechazo. Es cierto que Clarín fustiga el mal uso de las expresiones y su desgaste, cual verdadero «exterminador de lugares comunes», (Gonzalo Sobejano, 1965: 395-417). Pero, contra el inmovilismo lingüístico, introduce el autor una variación creativa a partir precisamente de dichos tópicos, que forman para él un campo de experimentación lingüística lúdico y creativo.

> El *Quijote* debiera ser el *Carmen nostrum necessarium* de los españoles.
> Por desgracia, no lo es. Hay que confesarlo; entre nuestras muchas clases de *decadencia* hay que contar también con esta; decae la lectura del *Quijote*. En los escritores nuevos se va notando cada vez más lo poco que en su espíritu influye el mejor libro que tenemos, el mejor que en su género tiene el mundo.
> Se siguen citando ciertos tópicos quijotescos, las aventuras más sonadas; pero los más se conoce que citan… sin haber leído, como se repiten los refranes *históricos*, sin saber de dónde vienen. Casi siempre se citan las mismas cosas; las más de la primera parte, y otras de la segunda, que siempre son las mismas[11].

Clarín lamenta que los españoles hayan abandonado la lectura del *Quijote,* y que se refugien en referencias lejanas y deformes de las aventuras de los protagonistas. Las citas de segunda mano y conocidas de oídas reflejan la absoluta ignorancia de las riquezas narrativas y lingüísticas de la novela cervantina. Clarín describe entonces el proceso de degradación de la cita a través de un uso repetitivo y mecánico. La referencia lejana reemplaza la cita textual, para hacerse luego lugar común y manejado por todos: en el transcurso pierde parte de su significación primera. Así la obra maestra queda reducida a un repertorio de episodios, de chistes y de ideas preconcebidas que acaban por definirla. Esta línea «quijotesca», compuesta por referencias superficiales, sirve luego para nutrir las prosas malas de los autores malos. Una vez más, Clarín aboga por el conocimiento directo de las obras y de los autores evocados. Constata la degradación de las obras maestras que, como el *Quijote* para los españoles, acaban diseminadas en una serie de tópicos y de muletillas.

El complemento supuestamente «erudito» de la vulgarización de la cita es su empleo pedante. Clarín, siguiendo las ideas de los críticos y moralistas del siglo XVIII, ataca con saña a los pedantes y a los falsos eruditos. Hace suya la expresión de Cadalso, «los eruditos a la violeta»[12], y lucha contra el fabricar de unos saberes superficiales y vistosos. Se afana por denunciar la falsa erudición de sus contemporáneos y la velocidad de propagación de las «tonterías»[13]. Ahora bien, la práctica de la cita, directa o indirecta, bajo forma de simple alusión o de mención sin referencia, es continua en la obra clariniana, ya sea literaria o periodística. Citas y referencias invaden sus textos, abriendo múltiples perspectivas enriquecedoras, por lo cual sus contemporáneos no dejaron de acusarle de pedantería. Clarín negó usar la cita para su prestigio y siempre rehusó considerarse un erudito. Prefería reservar el término elogioso para sabios y literatos que lo merecían, como por ejemplo Menéndez Pela-

[11] «Del *Quijote*. Notas sueltas», IV, t 2: 1979.
[12] José Cadalso, 1772. Clarín suele emplear muy a menudo esta expresión, por ejemplo en el palique «Bizantinismo» (IV, t. 2, p. 1840), que le sirve para unas variaciones críticas, como al hablar de los «liberales a la violeta» en el Folleto «Un discurso», (IV, t. 2, p. 1523).
[13] « (…) en cuanto alguien dice una tontería lo sabe toda España. Podría creerse que entre nosotros la facilidad y rapidez de las comunicaciones había servido principalmente para acreditar disparates.» *Folletos*, «Museum (Mi revista)»: t. 2: 1457.

yo: «Yo no soy un erudito, porque no tengo sabiduría para ello. Yo no sé lo que saben un Menéndez Pelayo, un Valera, etcétera, y no quiero parodiarlos. Sabría lo bastante para fingir con regular resultado la erudición que otros aparentan…; pero antes que esto, verdugo»[14].

Sin embargo, no redujo nunca su empleo de la cita como técnica pedagógica, retórica, y sobre todo estética. Sabía perfectamente manejar las armas referenciales cuando el tema y la ocasión lo requerían. El último de sus *Folletos*, en el cual raya con la sobrecarga referencial, propone una definición en actos de la buena práctica de la cita erudita. Singular entre los demás *Folletos* de la serie por su concepción oral, el «Discurso» fue pronunciado por Clarín el 1 de octubre de 1891 en la ceremonia de apertura del curso universitario 1891-1892 en la Universidad de Oviedo. Clarín manifestaba muchas reticencias ante el género oratorio, blanco privilegiado de su pluma irónica, pero en este caso se valió de toda la retórica impuesta por el acto solemne al dirigirse a un público universitario numeroso y crítico. Se considera este «Discurso» como un documento de primera importancia sobre la personalidad intelectual de Leopoldo Alas, por los autores y las obras evocadas. Lo es igualmente por su manejo de la cita. El tema del discurso es la enseñanza, y por lo tanto Leopoldo Alas adopta la postura intelectual más adecuada al tema: coloca la cita de autores, o sea la autoridad doble del autor citado y del maestro que cita, en el centro del discurso. Así justifica Alas el número impresionante de citas – 27 autores citados, entre los cuales los contemporáneos están nombrados con el título de su más reciente publicación –:

> Observo, señores, en la mayor parte de los libros, oraciones académicas y artículos que he tenido que leer y examinar, para hablaros hoy de algo que no fuera pura imaginación mía, que la grave cuestión pedagógica de la actualidad está influida y podría decirse que prejuzgada por ese culto del utilitarismo, que parece dogma indiscutible de conducta para los mismos que tanto empeño muestran en negar autoridad a otros dogmas[15].

No vacila en terminar su discurso citando al maestro de los oradores, Cicerón[16]. El análisis de la inserción de las citas en este discurso revela el mensaje de Clarín. Rechaza la falsa erudición y la pedantería al adaptar de manera sumamente precisa sus citas al tema elegido, sea en la forma, sea en el fondo. Leopoldo Alas actúa de pedagogo, ya que ofrece a su auditorio los textos más fundamentales de la cultura europea (los *Evangelios*…), así como los más actuales. Su enseñanza referencial establece estrechos vínculos entre unos pensadores alejados en el tiempo, y aboga por la divulgación crítica contra el proceso destructor de la vulgarización. En

[14] *Ibíd*.:1439.
[15] *Folleto,* «Un discurso»*,* t. 2: 1493.
[16] «Sed idem in eis elaborant, quae sciunt nihil ad se omnino pertinere» (Cicerón, *De senectute*), citado p. 1535.

efecto, llegó a afirmar en otro lugar que «las ideas que se vulgarizan pierden su majestad, como los reyes populacheros. Porque una cosa es propagar, otra es vulgarizar» [17].

El alto nivel intelectual de este discurso tiene como correlato el nivel muy elevado de su prosa narrativa, constantemente enriquecida por referencias y citas. En sus escritos literarios, Clarín libera la cita del peligro de la pérdida de sentido por la mecanización, y del empleo vanidoso, integrándola a su concepción transtextual de la escritura.

La poética de Clarín corresponde a lo que Gérard Genette llamó transtextualidad[18]. Su estilo referencial y contrapuntista brota de un concepto de la cita, y más ampliamente de la lectura y de la escritura, formado a partir de varios aspectos de su personalidad intelectual. Su aprendizaje escolar le formó pronto a la práctica de la cita: se educó en un sistema basado en el conocimiento preciso de los textos clásicos y de las obras maestras de la literatura universal[19]. Las primeras composiciones escolares y luego personales del joven Alas manifiestan esta impronta natural del estudio tradicional. Como lo afirmó luego Proust, el novelista empezó por la imitación y la traducción: la lectura de sus obras juveniles (dramas y poemas) refleja el *versate manu* de Horacio al cual Clarín no dejará de referirse en su obra posterior[20].

Este germen creativo que brota del conocimiento de un texto anterior fue luego reforzado por la doble actividad de lector y de crítico profesional de Leopoldo Alas adulto. Su oficio y su gusto íntimo desarrollaron naturalmente la práctica referencial a partir de la necesaria memorización del texto leído en vista de una crítica precisa. El Clarín crítico produce unos estudios en los cuales se entretejen las citas directas del texto estudiado y otras citas externas, convocadas para un análisis comparatista. A esta faceta de su comportamiento referencial, se puede añadir un tercer

---

[17] Emilia Pardo Bazán, 1989: 28.

[18] Gérard Genette llama *transtextualidad* la relación trascendental de co-presencia de distintos artes y modos de representación textual dentro de una obra: (1982), *Palimpseste*, Paris, Seuil.

[19] Además de los grandes clásicos griegos y latinos que Leopoldo Alas joven estudió, se observa en su biblioteca la presencia de manuales franceses para el estudio de la literatura: poseía, entre otros estudios, el *Traité des études. De la belle manière d'enseigner les belles-lettres, par rapport à l'esprit et au cœur*, (Rollin. (1819), Paris-Avignon) ; *Histoire de la littérature grecque jusqu'à Alexandre le Grand*, (Otfried Müller, (1866), Paris, Durand et Pédone Laurel) ; *Histoire comparée des littératures espagnoles et françaises*, (Adolphe Puibusque, (1843), Paris, Dentu). Este último libro lleva como epígrafe un elogio de la imitación: «Imitatione optimorim simili a incieniendi facultas paratur. Plin., epist. VII-9. » (La imitación de las cosas excelentes permite encontrar cosas semejantes).

[20] Ana Cristina Tolivar Alas (1984) estudió sus intentos de traducción de Racine en «El joven Leopoldo Alas traduce a Racine. Aspectos trágicos en *La Regenta*», 1984:1099-1124. Se pueden observar las transmisiones textuales en las primeras obras de teatro compuestas por Alas adolescente, que explotan varios motivos románticos, transformados a partir de un esquema cervantino. Jean-François Botrel afirma con razón, en su presentación de *Tres en una*, que Leopoldo Alas comenzó por la práctica del remedo y del pastiche:(2001).

elemento: la práctica del autor observador. Del naturalismo zoliano, que siempre consideró con distancia en cuanto a su teoría determinista, Clarín elogió la observación como fundamento de la escritura realista. Ahora bien, la observación de la realidad, de la gente y de sus costumbres, implica también una observación lingüística a la cual Clarín se prestó gustoso. En efecto, estaba muy atento a esta materia idiomática, y supo utilizarla como nadie en su prosa[21]. Esta concepción lingüística de la realidad, que Philippe Hamon definió como uno de los fundamentos de la literatura realista del siglo XIX[22], le llevó a considerar a la par literatura y realidad como fuentes de imágenes y de expresiones.

Clarín dejó testimonio de su observación lingüística en *A 0,50 poeta*, donde describe la colección de las palabras ajenas como una práctica observadora suya: «Yo viví en una fonda tabique en medio con él y sus hijos, y sin poder evitarlo, oía o colegía frases, escenas, sentimientos, géneros de relaciones, que me demostraba que era 0,50 uno de esos padres que sientan como principio de educación querer mucho, mucho, pero mucho a los hijos[23]». En cuanto a su colección de citas, aparte del testimonio indudable de sus novelas y relatos, Azorín nos proporciona una prueba material de su existencia. En un artículo publicado después de la muerte de Clarín, Azorín cuenta su visita de la biblioteca del novelista. Afirma haber encontrado un cuaderno en el cual Clarín apuntaba pensamientos, cálculos y citas: «En este cuaderno, Clarín ha ido anotando, durante años, cosas diversas, prosaicas e indiferentes de su vida; parece que el maestro amaba este cuaderno (…) y que consigo lo ha llevado, a temporadas, largo tiempo[24]». Según la copia de Azorín, después de unas direcciones y de números de lotería, aparecía una sección titulada «Frases, giros, vocablos»[25].

---

[21] El equivalente y modelo para Clarín era, en Francia, Gustave Flaubert. En España, Benito Pérez Galdós elogió el estudio lingüístico crítico ofrecido por el autor de *La Regenta* en una carta: «Lo que verdaderamente es maravilloso y único en su obra de usted es la vena satírica, aquella gracia digna de Quevedo, con que persigue los lugares comunes de la conversación, de la literatura y del periodismo. En esto es usted iniciador… Pienso robarle, en la parte pequeña que pueda, este método suyo», citado por E. Fishtine, 1938, XXIX: 326. Se puede considerar que su propia creación irónica a partir de un personaje considerado por su idiolecto se plasma en las novelas de la serie *Torquemada*, en las cuales el lector sigue los «progresos lingüísticos», paralelos a su evolución social, del protagonista, don Francisco Torquemada.

[22] Según Philippe Hamon, el siglo XIX desarrolló una concepción idiomática de lo real, percibiéndolo como compuesto por esferas de discursos estrechamente imbricadas, y cuya representación literaria da lugar a creaciones de «vocogramas» o «mapa de las posturas enonciativas», *L'ironie littéraire*….:32.

[23] *Folletos*, t. 2:1378-1379.

[24] Azorín, (1979), t. VIII: 98-105; reproducido en «Oviedo, en la biblioteca de Clarín», 1978: 60-65, cita p. 62-63.

[25] «Frases, giros, vocablos. *Enmolleciendo el pecho de su marido*. Fray Luís: *P. Casada*, IV. Se espeja (íd., íd.). *Arañuelo*. Red de pájaros muy delgada (íd.).» Luego, dos hojas más allá, el maestro escribe: «Faltas de gramática, Alarcón. – Se *los* cría listos (1° enero 83)», *Ibíd.*

Desafortunadamente, este tesoro de las lecturas clarinianas está ahora perdido, porque Azorín decidió llevárselo, lo que justificó como derecho natural del «discípulo»: «Yo lo he guardado ávidamente en mi bolsillo. No, no cometía latrocinio; usaba de un derecho no escrito»[26].

Mis propias investigaciones, al tratar de reorganizar la biblioteca diseminada de Leopoldo Alas, no me permitieron encontrar este cuaderno, ni comprobar la existencia de otros similares, porque es de suponer que un solo cuaderno no habría bastado para la cantidad de citas y de referencias que animan la prosa clariniana. Clarín no escribía en sus libros, y tampoco subrayaba los pasajes que más le importaban. La multiplicidad de las citas textuales, y de sus aproximaciones o variaciones a partir del texto original[27], sugiere entonces la existencia de un «tesoro mental» en la memoria incansable de Leopoldo Alas. Esta capacidad para memorizar fragmentos textuales, desarrollada desde la infancia por la práctica escolar y luego confortada por el gusto del lector y el oficio del crítico y del novelista, tiene mucho que ver con «el arte de la memoria» estudiado por Frances A. Yates[28]. Esta mnemotécnica griega, pasada a la tradición europea, es la creación de un espacio arquitectónico mental: el espíritu coloca la «imagen» de las cosas en unos «lugares» especializados, lo que permite que la memoria del orador o la del vate retenga textos muy largos y numerosos. Esta práctica progresivamente abandonada, al perder importancia la memoria y la acción en la retórica moderna, sobrevive en los «topoi» definidos por Aristóteles y en las figuras estilísticas. En el caso de Clarín, la arquitectura memorística se corresponde con una imaginación textual en el sentido gráfico dado a la palabra *imagen*. Su memoria, y luego su estilo, están impregnados por sus lecturas y por las selecciones que el acto de leer opera en el texto leído. Su escritura se elabora a partir de unas reminiscencias espontáneas de lo que es para él más íntimo y familiar: los textos y las palabras ajenas. En Clarín, la cita es natural porque es inmediatamente disponible. Estas reminiscencias son una actualización, una animación y una profundización del texto citado[29]. Así, el arte de la cita se fundamenta en Clarín en una íntima relación de (re)conocimiento entre la lectura y la creación.

---

[26] *Ibíd.*, p. 65.

[27] Varios críticos probaron que, las más de las veces, Clarín citaba de memoria, lo que explica los errores o aproximaciones de sus citas. De hecho, Clarín tenía clara conciencia de este fenómeno, y se divierte al atribuir los errores, debidos a unas reminiscencias lejanas, a sus criaturas, como en el caso de Reyes, incapaz de citar correctamente dos versos de *La Sonnambula*, opéra de Bellini. Tales inexactitudes, poco importantes ya que el lector no siempre se entera de ellas, confirman la relación entre la lectura y la escritura en Clarín, o el hecho de que el texto clariniano es, según las palabras de María Rosario Alfani: «el experimento narrativo en que confluyen todas las experiencias de lectura del crítico Clarín», 2004:68.

[28] Yates, 1973, 1966.

[29] Clarín reconoce las improntas textuales ajenas en su propio texto y las opone a la práctica de la copia y de la reminiscencia «borrosa»: «Llegan a mis manos novelas y más novelas de caballeretes desconocidos; todos dicen lo mismo, es decir, no dicen nada. Creen que escri-

En el mismo texto donde denuncia las deformaciones de la cita quijotesca, Clarín lamenta que sus autores favoritos no hayan leído el *Quijote* como él, porque percibe las afinidades de éstos con el texto de Cervantes y, sobre todo, las posibilidades creativas de tal conocimiento y de la intimidad intelectual con esta fuente:

> Yo creo que en la vida contemporánea, el Quijote influye mucho menos de lo que podría; porque, en efecto, es poco leído. (…) Y es lástima, porque jamás ha habido tiempo (hablo de las alturas intelectuales) en que el Quijote pudiese ser comprendido, sentido y aprovechado tan bien como en el nuestro.
> Mil veces, leyendo a mis filósofos, sabios, poetas y novelistas favoritos, de extrañas tierras, he pensado: ¡Qué lástima que este espíritu no hubiese penetrado y recordado bien el de Cervantes! La cita del Quijote estaba muchas veces indicada… y no venía. En Carlyle, en Renan, por ejemplo ¡cuántas veces la asociación de ideas llamaba al ingenioso hidalgo… y no venía!
> Fuera de aquí, como aquí, las alusiones quijotescas abundan; pero en lugares comunes de generalidad evidente, que no revelan el directo e íntimo estudio del Quijote[30].

Según Clarín, siguiendo lo que Friedrich Schlegel dijo más de ochenta años antes al buscar las características de la ironía moderna, esta novela es un crisol de modernidad. Añade que es un lugar donde se encuentran y se reconocen unos pensamientos similares y hermanos. Clarín explica en este fragmento cómo su capacidad para crear un vínculo origina su práctica de la cita: leer es reconocerse a sí mismo en el texto y reconocer su pensamiento en otro. El proceso de la cita es entonces el siguiente: una señal, una «indicación» salta del texto leído a los ojos o a la mente del lector. Antoine Compagnon, en su ensayo sobre la cita, utiliza una formula idéntica al hablar de «solicitación»[31]. La lectura predispone a la práctica de la cita porque en su curso el ojo, y luego la memoria, seleccionan unos fragmentos inmediatamente «visibles» para el lector, según unos criterios que varían entre los individuos. O sea que leer un texto equivale a fragmentarlo. Leer es crear, a partir de un sentir y de un pensar individuales, unos lugares de conocimiento y de reconocimiento de sí mismo en el discurso ajeno. El trabajo de la cita resulta ser una revelación íntima que posibilita el futuro empleo del fragmento reconocido. Para Clarín, citar es actualizar en la escritura un contenido significativo, una forma, y el reconocimiento de una

ben libros suyos y no hacen más que coser reminiscencias de lecturas buenas y malas; pero al cabo malas todas, en cuanto lecturas, por culpa del lector incapaz de sacarle el jugo al libro bueno. *Mme Bovary* (de quien todos ellos hablan) es una novela adocenada tal y como la pueden entender ellos; ni más ni menos que Shakespeare y Cervantes han servido para que con motivo de ellos se dijeran las más rastreras vulgaridades que constan en los tremendos archivos de las letras cursis modernas. Esos novelistas nuevos creen estudiar la realidad y están pasando revista a las borrosas imágenes de sus reminiscencias frías, secas y superficiales», *Mezclilla*, «A muchos y a ningunos », IV, t. 2: 1206.

[30] *Ibíd*., p. 1980.

[31] Compagnon, 1979:18.

la escritura un contenido significativo, una forma, y el reconocimiento de una relación íntima con una obra y su autor.

En la escritura clariniana, la cita brota de una asociación de ideas: forma e idea están convocadas en el texto que cita, sea por otra forma gráfica o sonora, sea por un pensamiento vecino. Es un proceso de creación por contigüidad y remedo. La cita funciona como una llamada instantánea entre dos vocablos, dos enunciados, dos ideas o dos autores. Se impone por sí misma y aparece de manera necesaria en la mente que la engendra. Cuando cobra una apariencia visual, su imagen queda como grabada en la mente, como cuando estallan en el espíritu de Bonifacio Reyes las palabras *tigribus agni* al ser testigo del principio de una complicidad malsana entre su esposa y su amante: «Bonifacio, al ver unidas por las manos a su mujer y a su querida, volvió a pensar en los milagros del diablo; y en su cerebro estalló lo de *tigribus agni* que tantas veces había leído en los periódicos y en alguna retórica[32]». La expresión impresa en la memoria se hincha y perfora la superficie de la memoria y del texto, hasta «estallar» en el cerebro de quien la idea, actualizada por una situación que la anima y la saca de su inmovilidad retórica. De hecho, la etimología del verbo *citar* remite, antes que significar la repetición de un enunciado, a un llamamiento, una convocación y una puesta en movimiento. Clarín conserva las dos significaciones castellanas (torera y corriente) para equiparar la cita a una provocación, una invitación. La «indicación», visual o sonora, cuando «habla» la palabra, provoca el brote de una asociación lingüística y semántica.

Convocar a un autor o a su obra, o parte de ella por la cita, es la manera predilecta de Clarín para dialogar con los escritores y para intimar con sus pensamientos. En este particular, se muestra Clarín digno heredero de Montaigne, el primer ensayista francés y maestro del estilo combinatorio. Clarín conocía perfectamente los *Ensayos* y los apreciaba tanto que tuvo el proyecto de escribir un libro semejante, cuya estructura se funda en la cita[33]. Montaigne, quien trabajaba en un gabinete cuyas paredes estaban cubiertas de fragmentos de la Biblia y de los poemas de Michel de l'Hospital, creó su personal estilo a partir de la convicción que el mundo es glosa y entre-glosa. Reivindicaba la escritura referencial y el uso de la cita para afirmar la originalidad y, sobre todo, la subjetividad de sus *Ensayos*:

> Nous prenons en garde les opinions et le savoir d'autrui, et puis c'est tout. Il les faut faire nôtres. Nous semblons proprement celui qui, ayant besoin de feu, en irait quérir chez son voisin et, y en ayant trouvé un beau et grand, s'arrêterait là à

[32] *Su único hijo*, II :275.

[33] Confesó Clarín a Galdós su proyecto en una carta del 28 de abril de 1900: «Montaigne es en estos últimos años uno de mis autores favoritos; de los que llevo siempre a Carreño por el verano. Hasta tuve la idea de escribir unos *Ensayos* imitados, modernos; es decir tratar las mismas materias que él con citas de autores posteriores al famoso alcalde de Burdeos – Lo que creo es que es muy difícil de traducir… bien. En fin, trataré el asunto con mucho gusto.», Ortega, 1964:289.

> se chauffer sans plus se souvenir d'en rapporter chez soi. Que nous sert-il d'avoir la panse pleine de viande (nourriture) si elle ne se digère, si elle ne se transforme en nous, si elle ne nous augmente et fortifie[34] ?

Distinguía Montaigne dos tipos de citas: «allégation» y «emprunt». El primero designa una paráfrasis en francés del texto latín o griego, acompañada por el nombre del autor de la sentencia original. El «emprunt» es un verso o una frase en latín o en griego inserta sin transición en el texto y sin mención del autor original. Clarín, como Montaigne, maneja los dos tipos con soltura. Para ambos, citar, en el sentido de copiar un enunciado ajeno en el texto propio, es insuficiente. Son conscientes de la necesidad de reunir lo que hoy en día la lingüística pragmática llama, después de Dan Sperber y Deirdre Wilson[35], el «empleo» y la «mención» dentro de la cita. Estos dos lingüistas, especialistas de la ambigüedad en el discurso, identifican la ironía como un proceso de cita en el cual predomina la mención y no el empleo, entendiendo éste como el hecho de emplear la expresión citada para designar lo que normalmente esta expresión designa, y aquélla como el hecho de emplear la expresión citada para designarla a ella misma. O sea que, en la cita, se añade una dimensión metatextual y metalingüística que nutre el texto acogedor de la cita. Montaigne formuló esta práctica del cúmulo de la apropiación y de la distancia a partir de una metáfora digestiva. Entendida como mención y empleo, la cita, en la obra de Clarín, abre infinitas posibilidades de creación literaria o, mejor dicho, de creación irónica, porque el autor la concibe como punto de arranque poético de la subjetividad creadora y del juego representativo.

### *La poética de la cita en Clarín*

Pronto será posible analizar la totalidad de las citas clarinianas gracias a la publicación del último volumen de las *Obras Completas* de Leopoldo Alas dedicado a los Índices, y gracias a la edición en CD-ROM de los volúmenes. Así se podrán completar catálogos o repertorios parciales ya publicados, como el de A. Brent sobre *La Regenta*[36]. Sin pretender aquí alcanzar la exhaustividad, se puede sin embargo estudiar las principales funciones de la cita en la obra de Clarín a partir de su forma más reducida y, paradójicamente, más visible: los epígrafes.

El epígrafe es la marca sensible y gráfica de una relación intertextual puesta de realce tipográficamente en el umbral del texto. Parece establecer un contrato de transparencia, creando une identidad entre el texto citado y el texto que cita, entre el autor citado y el autor que cita. Pero la cita epigráfica también puede abrir una ambigüedad, un juego referencial, y hasta una ruptura con el contrato inicial. En este

[34] Montaigne, 2002 :111. La explicación es del traductor, Claude Pinganaud.
[35] Sperber – Wilson :399-412.
[36] Brent, 1951.

caso favorece una multiplicidad de juegos irónicos a partir de lo literario del fragmento citado. Solicita todas las categorías de la contradicción y de la representación a fin de perturbar o hacer más compleja la recepción del mensaje textual.

Dentro del sinfín de citas y de referencias que pueblan la obra de Clarín, sólo se encuentran seis epígrafes en los relatos siguientes: «Vario», «Cristal», «Post-Prandium», «León Benavides», «Tirso de Molina (Fantasía)», y «Nuevo Contrato». El análisis de estos seis casos permite destacar cinco funciones de la cita, válidas para el estilo referencial en toda la obra; estas funciones circunscriben el área de la representación irónica en la cual evoluciona la pluma de Clarín. Cada una de las funciones, de forma independiente o combinada con las demás, –porque se ramifican y llaman las unas a las otras–, participa de la estética irónica y de la modernidad de Clarín. Son las siguientes: construcción de la criatura literaria, crítica y estructura irónicas, homenaje, juego representativo, germen de la (re)escritura.

*Construcción de la criatura literaria*

El mundo de los libros, en el que se incluyen los diccionarios y las enciclopedias, funciona como fuente de inspiración para Clarín. La mayoría de sus criaturas se construye en referencia a un tema, una obra, un verso o una frase de las cuales son la cita animada. El uso de la referencialidad y de la transtextualidad en el proceso de creación clariniano de la criatura literaria ya es bien conocido. Clarín brinda a su lector una descripción de este proceso creador a partir de la cita en el relato *León Benavides*. Su epígrafe consiste en dos versos de *La prudencia en la mujer* de Tirso de Molina*:* «Un león por armas tengo, / y Benavides se llama.» El vínculo se establece inmediatamente entre el epígrafe y el título del relato, y luego con la «etiqueta»[37] del protagonista. De hecho, el relato, que consiste en la narración por el león de piedra del Congreso de su propia historia a un narrador-testigo, se abre con una frase del narrador que atrae la atención del lector sobre los nombres y apellidos del león: «Apuesto cualquier cosa a que la mayor parte de los lectores no saben la historia ni el nombre del león del Congreso, el primero que se encuentra conforme se baja por la Carrera de San Jerónimo. Pues, llamar, se llama… León, naturalmente. Pero ¿y el apellido? ¿Cómo se apellida? Se apellida Benavides[38].»

Luego el león explica más precisamente los orígenes de su nombre, describiendo la idea que originó su vida:

[37] P. Hamon designa como «etiqueta» las señales onomásticas que contribuyen a la visibilidad del personaje en la obra literaria. Es motivada y juega con procedimientos acústicos, morfológicos y gráficos que revelan las intenciones del creador y, sobre todo, permiten una interpretación simbólica o en todo caso referencial por parte del lector. 1977:143.
[38] «León Benavides», *Cuentos morales*, III, p. 619.

> Mi idea nació, en rigor, de un equívoco; mi nombre no debiera ser león, sino legión; porque vengo de Legio y no de Leo. La ciudad de León, a que debo el ser quien soy, se llama así, como saben todos, por haber sido asiento de cierta legión romana. Pero hay algo superior a la lógica gramatical, y la transformación de Legio en León quedó justificada por la historia. Los leoneses fueron leones en la guerra de la Reconquista[39].

A través de la voz de la criatura y por el intermedio narrativo, el creador Clarín evidencia el proceso de creación de una etiqueta motivada. La relación platónica entre la idea y la forma se materializa en el nombre del personaje que cobra forma en el texto, y de la criatura que cobra forma en la piedra y se encarna después, al cabo de una serie de avatares, en un ser humano.

El personaje clariniano es en tales casos la encarnación de una idea y una forma sensible externa –piedra/papel–, en la palabra. Su etiqueta, directamente asequible para el lector, el personaje mismo y las demás criaturas, resulta ser un eco directo del pensamiento que la originó y de la referencia que le brinda forma. Ya se conocen las particularidades referenciales de las criaturas clarinianas: algunas, con su etiqueta visible (Emma en *Su único hijo* es, tal vez, la creación-inversión de la Emma Bovary de Flaubert) son la marca más evidente de este proceso. Otras criaturas están bautizadas directamente por la palabra referencial ajena, tal Aquiles Zurita que debe su nombre a un padre maestro de escuela y admirador de los clásicos, o el protagonista de «Speraindeo», bautizado por un tío seudo-erudito[40]. El juego onomástico y su papel en la representación irónica merecen un estudio aparte. Sólo subrayaré aquí el hecho de que si muchos personajes de Clarín son «criaturas de lecturas», no es sólo por su bovarysmo, evidenciado a la luz del estudio de Jules de Gautier[41] sobre *Madame Bovary*, sino como consecuencia de la escritura referencial de Clarín. La criatura literaria y su individualidad están ideadas por el autor en un juego de citas complejas, y a partir de ellas el personaje se construye a sí mismo en una relación de identificación o de rechazo con un género literario, una obra, un sistema filosófico o científico, un personaje histórico o ficticio…

### *Crítica y estructura irónicas*

La segunda función de la cita entronca directamente con las posibilidades irónicas de la referencia. Conlleva una gradación precisa que parte de la ironía retó-

---

[39] *Ibíd*., p. 620.

[40] El tío manifiesta su orgullo al atribuirse el bautizo de su sobrino, que le permite recalcar no sólo la fama del personaje histórico, sino también la suya propia: «te llamé Speraindeo en memoria de un valeroso escritor cristiano mozárabe… ¿Supongo que lo conocerás? – Sí, señor, he leído… – ¿Qué has leído? – Los escritos de usted; «La España Católica» en que usted habla detenidamente de Speraindeo… », «Speraindeo», II: 504-505.

[41] Gautier, 1902.

rica clásica con sus efectos críticos y axiológicos para alcanzar la complejidad de la ironía moderna y estructurar al texto entero. Así el fragmento citado es usado primero para crear un contraste a partir del cual nace el efecto paródico o satírico, y después aparece como la base de una construcción irónica global, como en el caso de «Post-Prandium». El epígrafe de este cuento es un extracto de un sermón del canónigo Grey, de Liverpool, sobre la pobreza: «Concluyan las distinciones entre el rico y el pobre, atendamos a los que sufren, discernamos los signos de los tiempos, sepamos escuchar los murmullos de abajo, comprendamos las advertencias que se levantan de las capas más humildes de la sociedad y estudiemos y atendamos sus necesidades[42] ».

La sombra del autor, perceptible en la traducción al castellano del texto inglés, lo que supone un intermediario, permite ahondar la distancia entre la cita y el texto que la reproduce. En efecto, «Post-Prandium» se construye sobre el contraste entre lo serio del fragmento citado y la deformación de éste propuesta por el cuento. Mientras que el canónigo citado aboga por la defensa de una acción caritativa y de una lucha activa contra la pobreza, los seudo-oradores reunidos para discutir la cuestión y encontrarle una solución sólo comen y charlan, sin proponerse actuar efectivamente. Caracterizados por su egoísmo y su profundo desinterés, estos comedores multiplican las propuestas ridículas, y el contenido de sus «discursos» queda reducido en promesas y proyectos de borrachos que se esfuman rápidamente. La inversión es total entre el fragmento citado y la escena presenciada por el lector: los hombres se regocijan y abusan de la coartada brindada por la cuestión social para disfrutar una comida «rica» que acaba en orgía, a expensas de los «pobres». De hecho, el segundo nivel de la irrisión en este relato consiste en el paralelo creado entre el sermón cristiano del canónigo inglés que abre el texto y su eco deformado en el discurso pagano final de Baco que preside el banquete. El dios se dirige al único comensal sobrio y despierto, un joven obrero decepcionado. Le afirma el desfase creciente entre los pobres y los ricos, exacta antítesis de la cita inicial, en la cual el canónigo afirmaba su voluntad de reducir tal desfase.

La resonancia irónica entre las dos principales voces del relato –una externa y de referencial real; otra interna y mitológica, que goza de un estatuto demiúrgico doble, ya que Baco es creador de la escena orgiástica–, estructura el texto, de igual forma que los contrapuntos vocales usados por Clarín en toda su obra. El análisis de las citas en el texto clariniano recalca la construcción de una polifonía sumamente controlada por el narrador. Clarín maneja perfectamente las voces ajenas según una bipartición de los papeles que corresponde a la evaluación de la ironía por Oswald Ducrot[43], y a su enfoque de la ironía literaria y dialógica a partir de la cuestión de la responsabilidad. Este lingüista distingue dos actores en la cita, el *locutor*, responsable del enunciado, y el *enunciador*, quien produce el enunciado. Así quedan reunidos en la

[42] «Post-prandium », III, p. 837.
[43] Ducrot, 1984: 171-233.

cita dos voces, dos puntos de vista y dos perspectivas distintas. Clarín emplea la cita en su obra con la intención de enfrentar dos ideas, dos representaciones contrastadas cuya reunión dentro de la cita origina la ironía. Este procedimiento le permite entonces crear dos niveles irónicos: el primero ridiculiza y degrada los personajes, y el segundo instaura una polifonía textual que complica la representación literaria.

*Homenaje*

La función tradicional del epígrafe es autoritaria. La cita desempeña una función de homenaje y permite la búsqueda de una autoridad bajo la cual se elabora el texto. Así, por ejemplo en «Cristal», el verso de Juan Pérez de Montalbán – «Si el alma un cristal tuviera» – hace coincidir cita y relato en la temática de lo especular, que informa el contenido de la narración. Carolyn Richmond identificó la fuente del epígrafe y lo analizó como la llamada del autor a un respaldo externo, a fin de transmitir un mensaje complejo. Según ella, el epígrafe es el «recurso que, a la vez de anticipar desde el comienzo lo universal del tema, sugiere asimismo la conveniencia de una(s) cita(s) ajena(s) para reforzar y prestarle autoridad a un texto cuyo propósito reside, tal vez, en el deseo de expresar mediante la palabra algo en el fondo difícil –si no imposible – de comunicar[44]». Sin embargo, además de la reunión de dos ideas, lo que plasma la cita es la reunión de dos voces dentro del texto. En efecto, Clarín no acude a la cita para aclarar un mensaje ya de por sí complejo, sino que la usa para hacer aún más complejo su mensaje. Así matiza y complica la relación literaria: es cierto que la inserción de la palabra ajena le permite poner el texto bajo la autoridad de un autor y recalcar el vínculo espiritual e intelectual que con éste le une. Pero también le ofrece la posibilidad, a partir de este parentesco, de afirmar su propia condición de autor o, mejor, de *auctor*. Construye una relación igualitaria entre dos autoridades, de la cual él forma parte íntegra.

En «Vario», ambos, epígrafe y relato, elogian a un autor desaparecido a quien reanima la escritura. Se abre el relato con una cita de Horacio, un fragmento de la sexta Oda dirigida a Agrippa, y homenaje al poeta latino Vario: «Scriberis Vario fortis, et hostium / Victor, Maeonii carminis aliti». La relación es otra vez inmediata con el título y el protagonista del relato, y el eco se expande entre el texto latino y el canto de las sirenas. Éstas le cantan a Vario la vanidad de su existencia y de su obra, al mismo tiempo que le anuncian la destrucción y la pérdida de esta última en los siglos venideros. Las únicas pruebas de la existencia del poeta no podrán conferirle gloria póstuma, ya que los comentaristas reducirán el alcance de los versos elogiosos de Horacio – citados en el epígrafe –, y sólo verán en Vario a un poeta cortesano: «en vano Horacio hablará de tu vuelo aquilino en la región de la poesía épica; los

[44] Richmond, 2001:t. 2: pp. 790-804, cita p. 798.

pedantes del porvenir dirán que alabándote a ti alababan a Augusto, de quien fuiste el cantor cortesano[45]»

La cadena de elogios introducida por el epígrafe pone en abismo las voces: Clarín cita a Horacio, quien, al dirigirse a Agrippa, cita a Vario. La reunión de estas voces, a las cuales se suman las de las sirenas, construye además un juego sobre la temporalidad de la cita, esta vez dentro del texto del relato. Consiste este juego en el tratamiento del tema de las *Vanitas* y en su formulación. A partir de un núcleo semántico familiar para el lector español – «polvo, ceniza, nada, viento, ruina» –, que Clarín inserta en su relato, se afirma un complejo juego de autoridad. Las sirenas, criaturas míticas o sueño de Vario, vuelven interminablemente sobre estas palabras: «Serán polvo, después del aire nada», «[tus libros] serán ruina, polvo, viento », «seguirá soplando el viento del olvido, y el polvo volverá a cruzar el desierto[46]». Luego, Vario las introduce en el poema que redacta en el barco: «¡Ah, todo era polvo, lo decían los hexámetros de Vario a la muerte: todo era nada, todo pasaba, todo caía en el olvido». El poeta latino se presenta, mucho antes del Siglo de Oro español, como quien versificó las *Vanidades* antes del «inmortal» – y la palabra cobra todo su sentido en el contexto de olvido del relato – verso de Góngora : «En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada». Clarín ilustra aquí la universalidad de la idea y la inmortalidad de las palabras que le dan forma. Al jugar con la temporalidad referencial – los versos de Vario, supuestamente escritos por Vario pero perdidos para la Historia, los escribe de hecho Clarín, siglos después de Góngora–, Clarín subraya la identidad creadora de los buenos autores. La cita es anticipadora y posterior a la vez. Así Clarín afirma la libertad y la creatividad del artista en el uso de la cita (al final, Vario afirma: «era poeta») e insiste en la autenticidad del autor posterior en este reencuentro con las palabras del autor primero. Para Clarín, la originalidad y el valor de la creación no son cuestión de primacía, sino de sinceridad y de calidad expresiva hasta dentro de la escritura referencial. Están reunidos en su creación dos voces, dos autores; la autoridad inicial se desdobla para afirmar la existencia de *varios* creadores.

### *El juego*

La cuarta función de la cita en la obra de Clarín es lúdica. La cita define un espacio de placer textual en el cual se origina el juego asociativo. Tal asociación de textos y autores la encarna Clarín en «Tirso de Molina (fantasía)», donde reanuda la definición de la cita como encuentro, un encuentro aquí gracioso y benévolo. Este relato fantástico pone en escena a unos de los más grandes autores españoles de los siglos pasados, y se abre con cuatro versos de Quevedo:

El siglo tan desmedrado,

[45] «Vario», *Cuentos morales*, III: 580.
[46] *Ibíd.*, p. 581.

¿Para qué nos resuscita?
¿Momias no tiene infinitas?
¿Qué harían las nuestras en él?[47]

El juego consiste en crear un eco entre estos versos sobre la resurrección de los grandes hombres y un relato que los toma al pie de la letra al proponer la efectiva «resurrección» textual de Quevedo, Jovellanos, Lope de Vega, Tirso de Molina, y Fray Luís de León. El relato es la contestación lúdica de Clarín a las preguntas del epígrafe. Se crea un diálogo con Quevedo, convocado por Clarín en la cita: – ¿Para qué resucitar? – Para jugar y ser protagonista de un texto lúdico. Lo lúdico no significa sin embargo un tratamiento superficial ni jocoso, contrario a lo serio del homenaje, ya que el respeto clariniano es omnipresente. Clarín prueba la compatibilidad de lo lúdico y de lo serio al enfrentar estos autores con su posteridad, al enfrentarles con el misterio de una locomotora llamada «Tirso de Molina». El mensaje se construye irónicamente sobre la superficialidad de la impronta dejada por estos autores – un nombre pintado sobre una máquina – y la profundidad de su recuerdo en Clarín, quien los reúne en una convocación insólita. Así el placer referencial nace de la recreación de sus voces y de la posibilidad de darles una nueva vida y de escuchar su conversación. Por eso el relato acaba con un agradecimiento ambiguo: los autores «resucitados» en el espacio textual agradecen el hecho de que los hombres no les hayan olvidado del todo, lo que implica al autor que aquí les da vida y palabra. Un mensaje que también se puede invertir: a través de la forma lúdica del relato, Clarín expresa su agradecimiento para con estas grandes figuras literarias e intelectuales españolas.

En toda su obra, Clarín juega con las múltiples formas lúdicas de la cita. Es para él un placer, ajeno a la pedantería, que le permite relacionar ideas y autores distantes así como crear una red de relaciones complejas con el lector «discreto[48]» que, como él, sabe apreciar la proeza relacional e identificar las ramificaciones ofrecidas por la escritura referencial. Estos juegos pueden consistir en un encadenamiento en el cual una cita surge para explicitar otra, creando una densificación del enunciado y, muy a menudo, un efecto de interferencias para despistar al lector superficial[49]. Nacen de un proceso acumulativo que une el enfoque crítico y el placer de la asociación libre. Así por ejemplo, «El filósofo y la vengadora (Correspondencia)» aparece como un texto que juega con los límites del empleo abusivo de la cita, y con la paciencia del lector. La «vengadora» consigue vencer al «filósofo», ironizando sobre la

[47] «Tirso de Molina (Fantasía)», *El gallo de Sócrates*, III:746. (Poema de Francisco de Quevedo, «Álbum, al Conde San Luis»)
[48] *Mezclilla*, t. 2:1109.
[49] Pipá se muestra muy orgulloso del insulto «hijo de tal» con el cual Maripujitos le ataca: «esto último, como a Sancho, le honraba, porque tenía Pipá algo de Brigham Young en el fondo», *in Pipá*, III:101. La mención del padre y fundador del mormonismo confunde bastante en el contexto y por el vínculo con la cita cervantina.

inutilidad de la ostentación referencial: «Dejo para más adelante lo de su amor de usted en *alemán* (…) le comprendo a usted… un *poco* (hasta donde puede comprender una *mujer no extraordinaria*) porque…, *auch ich war in Arcadien geboren* (*yo también nací en Arcadia*) (Schiller), y yo también sé alemán y *supe* querer en *alemán*[50].» En la firma irónica de la «vengadora» («colega en pedantería») se percibe el guiño del autor, quien, a pesar de su carga crítica contra el personaje y su opositor, afirma su placer de escribir y de reescribir a partir del núcleo de la cita.

*Germen de la (re) escritura*

La quinta función de la cita, que abarca de modo diverso todas las funciones precedentes, es provocar la creatividad. La cita funciona como un aliciente o un desafío, y estimula la escritura. Modelo y motor, la cita crea las condiciones duales del remedo y de la originalidad. En «Nuevo contrato», el epígrafe es un fragmento en alemán del *Fausto* de Goethe: «Faust (erwachend). – Bin ich dem abermals betrogen ?... ». El texto citado crea un doble vínculo con el texto de Clarín: temático y formal. El enredo faustiano del contrato y de la búsqueda del secreto de la vida es recuperado en un relato que enfrenta otra vez a Fausto con Mefistófeles; y la forma dramática dialogada del relato de Clarín es directamente copiada de la obra de Goethe.

*Nuevo Contrato* se impone como reescritura y variación. La réplica inicial del Fausto clariniano es a la vez traducción y cambio del texto citado en el epígrafe: «¿Qué es esto? ¿Engañado otra vez? (Despertando) ¿Ha sido todo un sueño[51]?». La transposición idiomática abre el espacio creativo con un intercambio nuevo entre los protagonistas. A pesar del juego de espejos introducido voluntariamente, no se puede hablar de copia. En efecto, el «engaño» inicial se refiere a la variación creada por Clarín. Mefistófeles se dirige a Fausto desde un fonógrafo[52]: su voz es doblemente mediatizada, por Clarín y su reescritura, y por el artificio de la máquina, lo que permite a Clarín poner de realce lo artificial y lo artístico del relato. Afirma la literaridad de su creación o, si seguimos la terminología de Friedrich Schlegel, la ironía de su texto.

La segunda variación introducida por Clarín transforma el deseo de saber de Fausto en el objeto del contrato, mientras que en la obra de Goethe el personaje elegía la opción contraria: gozar. Entonces el relato de Clarín se escribe como conti-

[50] «El filósofo y la vengadora (Correspondencia)», III:934.

[51] «Nuevo contrato», III: 951.

[52] La palabra «fonógrafo» cobra un sentido muy importante en la definición de las criaturas por Clarín. En un mundo invadido por los lugares comunes y el quietismo lingüístico, el novelista multiplica los ataques contra estos «fonógrafos» incapaces de apreciar el valor de las palabras y del idioma que manosean sin inteligencia. Su ironía toma como blanco el discurso mecánico y repetitivo de estos «fonógrafos que repiten palabras de que no tienen verdadera conciencia», *Folletos*, «Un viaje a Madrid », IV, t. 2:675.

nuación y como respuesta al texto de Goethe: «Mefistófeles: – Otra cosa, Fausto, ¿qué preferirías, saber o gozar? Fausto: – Saber. Ahora saber. Verdad o sueño, lo que nos pasó la otra vez me tiene escarmentado[53]». Sin embargo, dentro de esta variación irónica, no cambia el fracaso de Fausto, quien cae de nuevo en su error inicial al creer que se puede elegir entre el saber y el amor. La aportación de Clarín consiste en el descubrimiento por Fausto – eco de su iluminación final en la obra de Goethe – del por qué de la risa de Mefistófeles: «El secreto de la realidad, el fondo del ser, el primer móvil es el amor[54] ». Pero Clarín coincide con el maestro Goethe al escribir que la vuelta atrás es imposible.

El diálogo especular entre la obra de Clarín y las obras que le sirven de referencia y que él introduce en sus textos por medio de la cita, juega con las posibilidades de respuesta, de desarrollo y de continuación de las obras que le preceden. Éstas no están fijadas en una versión única consagrada por la autoridad de una presunta «historia literaria», sino que viven en los textos que les dan nueva vida. La cita abre una vía para la creación, es una ventana para la imaginación. Clarín sabe integrar unos motivos literarios famosos en su obra y crear unas variaciones libres a partir de ellos, del mismo modo que utiliza su formulación lingüística en la cita textual. Son muy famosas sus creaciones a partir de la *Ilíada* de Homero o de la temática del adulterio y del histerismo, construidas no sólo a partir de una realidad estudiada científicamente, sino también, y en primer lugar, a partir de las representaciones de dichos motivos en la literatura y las novelas decimonónicas. El dialogismo de la creación clariniana con las obras del arte universal implica una gran movilidad del texto que todavía queda por estudiar.

## *Una estética irónica*

La creatividad tiene por embrión una cita, o una referencia más amplia, que la pluma de Clarín anima. Como lo recuerda el autor en *Apolo en Pafos*: «Végéter, c'est mourir; mais beaucoup penser, c'est vi-vre[55]». La escritura referencial entronca en una tensión continua entre lo inmóvil y lo móvil: de hecho, la inmovilidad de la cita, hasta dentro del lugar convencional del epígrafe, es insostenible. El espíritu combinatorio de Clarín da forma a un estilo irónico y contrapuntista que reactualiza el vigor artístico e intelectual de la obra y del autor citado, a la par que fortalece y exhibe el vínculo espiritual y afectivo construido por Clarín.

[53] «Nuevo contrato», III: 954.
[54] *Íd.*, p. 955.
[55] *Apolo en Pafos*, *Folletos Literarios*, IV, t. 2:1050.

Su poética de la cita encarna en la escritura su variación íntima de las palabras de San Pablo: «La letra mata, mas el espíritu vivifica»[56]. El espíritu agudo de Clarín vivifica la letra muerta de la cita. De nuevo, hay que buscar en sus relatos la escenificación de este proceso, ya que Clarín, prolijo en la práctica referencial, fue más bien parco, como siempre, en sus explicaciones teóricas. Lo que conviene perfectamente a su concepto de actuación literaria contra la inmovilidad de las teorías y de los sistemas. Así por ejemplo, el relato «La mosca sabia» nace del encuentro entre el narrador y la mosca gracias a la cita. En efecto, el narrador visita la biblioteca de Macrocéfalo porque necesita aclarar algunas citas para un estudio que está redactando: «Era mi objeto, al visitar la biblioteca de don Eufrasio, verificar notas en no importa qué autor, cuyo libro no era fácil encontrar en otra parte[57]». Este pretexto, que impulsa el relato, manifiesta la relación entre el pre-texto (la cita) y el relato clariniano porque, en vez de encontrar una cita que quedará misteriosa, el narrador se ve llevado a una cita insólita y fantástica con la mosca sabia que lo sume en un mundo de referencias. El narrador no empieza a trabajar cuando está solo en la biblioteca: dormita y deja que su espíritu mariposee de libro en libro. El lector ignora hasta el final del cuento el autor y la obra cuyas referencias eran necesarias al narrador. El misterio originario de esta cita abre un encadenamiento paradójico, lúdico y serio al mismo tiempo[58], que explicita el proceso generativo de la cita en Clarín: las citas se llaman entre sí y emulan al creador.

La práctica de la cita le permite además a Clarín afirmar una libertad doble: libertad de creación y libertad de pensamiento. A través del «Tesoro» de citas que nutre sus obras, es posible seguir el camino de su pensamiento, un camino que a primera vista puede aparecer desordenado pero que, bien mirado, no está sino ramificado. De hecho, el estilo clariniano es nodal: procede de nudos textuales referenciales y teje unas redes complejas de asociaciones y variaciones que enriquecen la mera colección de citas y la creatividad irónica del autor.

Este «mariposeo»[59] a la vez intuitivo y controlado por Clarín le brinda una distancia ante la literatura y los demás campos del saber que fortalece su libertad

---

[56] Esta expresión cobra una importancia extrema en el estilo móvil y referencial de *Clarín* y le sirve de núcleo estético desde su juventud, como lo prueba una de sus tentativas dramáticas, que proyectaba titular *La letra mata*.

[57] «La mosca sabia», IV, t. 1: 217.

[58] Las explicaciones de la mosca sobre su modo de leer introducen al narrador y al lector en un modo peculiar de experimentar el texto. El peso del saber y de las citas eruditas manejadas por la mosca sirve para presentar de manera compleja la lectura como una cuestión de grados y de perspectivas: «(…) si usted quiere, le recito en griego la *Batracomomaquia*, lo mismo que le recitaría toda la *Mosquea*[58]. Estos son mis poemas favoritos; para ustedes son poemas burlescos, para mí son epopeyas grandiosas, porque un ratón y una rana son a mis ojos verdaderos gigantes cuyas batallas asombran y no pueden tomarse a risa. Yo leo la *Batracomomaquia* como Alejandro leía la *Ilíada*…», *Íd.*, p. 220.

[59] Yvan Lissorgues, 2007:127-143.

demiúrgica. Tal libertad depende estrechamente del trabajo intelectual y sensible, consciente e inconsciente, que Clarín opera sobre la base del fragmento textual. Yvan Lissorgues defiende, en el artículo citado, la idea de que la obra periodística de Leopoldo Alas puede considerarse como una literatura fragmentaria. Comparando los artículos de Clarín con las obras de Montaigne, de Pascal, de Friedrich Schlegel e incluso de Nietzsche y de Amiel, saca la conclusión siguiente: el desorden formal de los artículos clarinianos es aparente y constituye «la superficie de un orden firme aunque en constante vía de fecundo enriquecimiento»[60]. Ahora bien, el análisis de la creatividad referencial de Clarín a partir del núcleo de la cita puede respaldar esta tesis y aplicarla a la totalidad de las obras literarias de Clarín, caracterizadas en su mayoría por la brevedad – e incluso por lo inconcluso –, lo que hace de *La Regenta* el «casus raris» de la producción clariniana.

La cita es un fragmento, un corte hecho en un texto primero e inserto en un texto segundo como núcleo de reflexión, núcleo temático o núcleo formal y lingüístico fecundo. La marcada utilización por parte de Clarín de la cita corresponde a su gusto por «las pequeñas cosas »[61], unas *cosas* transpuestas aquí al nivel textual. La colección de citas y la libertad con la cual se emplean le permiten a Clarín rechazar todo tipo de sistema. Al utilizar las palabras claves de tal o cual escuela literaria – como lo hace, por ejemplo, con el naturalismo al emplear en un contexto irónico la expresión «los interiores ahumados» en la descripción de un cuadro oscuro en la catedral de Vetusta[62], y con el romanticismo a lo largo de *Su único hijo* –, Clarín consigue afirmar sus afinidades con ellas y sus discrepancias.

En este sentido se puede sostener que la escritura referencial de Clarín, su poética de la cita, forman parte de una estética irónica que maneja las dos dinámicas complementarias del acercamiento y del distanciamiento en la representación de la realidad. La ironía moderna, como perspectiva y estilo, funciona en Clarín según dos movimientos sucesivos: a la fragmentación de lo real por la cita – y la representación literaria de lo real está incluida en el proceso- sucede la reunión de estos fragmentos según una perspectiva combinatoria distinta que permite colusiones y contactos contrastados e irónicos. Fragmentar y fusionar son las dos actividades por las cuales se construye el texto irónico en un proceso activo y crítico. El *collage* de las «pequeñas cosas» que son las citas y las referencias en el tejido textual, reunidas en una vi-

[60] *Ibíd*., p.143.

[61] Clarín admira a dos poetas de las pequeñas cosas: Campoamor y Richter. Elogia su peculiar humorismo, o ironía, nacida de una atención prestada a las nimiedades de la vida y que da lugar a una «poesía de lo pequeño». Los *Pequeños poemas* de Campoamor y los escritos estéticos de Richter encarnan para él una postura vital y una estética «que consiste[n] en buscar la grandeza de lo pequeño» a partir de la transposición de las grandezas y de la movilidad de los puntos de vista. Ambas citas proceden de *Solos*, «*Pequeños poemas* (Campoamor)»: 312 y 316.

[62] *La Regenta*: I, 97.

sión libre, estructura el texto clariniano al seguir los motivos complementarios de la ruptura y del vínculo.

Clarín «inventa» o vuelve a encontrar una palabra que define esta estética irónica: la *sátura*. Se trata, según él, de la plasmación literaria del espíritu combinatorio, que reposa en el reconocimiento y el manejo hábil de las similitudes y de las diferencias. Clarín vuelve al sentido etimológico de la *satyra* para considerarla no sólo como una crítica, aunque le reserve un papel «higiénico» y «policiaco» cierto en sus artículos[63]. La *sátura* designa una plenitud relacional que sólo funciona cuando el autor es libre de establecer puentes y relaciones culturales dentro de una representación irónica de lo real. Cuando utiliza por primera vez esta palabra, Clarín la aplica a la peculiar manera con la cual Camus construía sus clases: «La explicación de Camus se parecía un poco a la prosa y aun a los versos de Campoamor en lo de ser una verdadera *sátura* (sátyra), en el sentido primitivo de la palabra»[64]. Su arte de enseñar era rico en citas y puentes referenciales, capaces de entretejer distintas obras de arte para dilucidar un complejo problema histórico o religioso. El propósito del profesor es entonces abrir la mente de sus estudiantes a la cultura y despertar su entusiasmo:

> (…) llenémosles el corazón y la fantasía del entusiasmo estético por todo lo que produjo la humana poesía, y sírvanos de ejemplo para la admiración, hoy la obra de un romano, mañana la de un griego, después la de un alemán o un persa; busquemos y encontremos las infinitas afinidades electivas de los genios poéticos de todos los siglos; y la asociación de ideas y el magnetismo artístico llévennos de polo a polo, saltando siglos y extensas regiones en un momento, en un desorden aparente, pero siempre guiados por la lógica de la hermosura, por las relaciones sutiles y delicadas de lo grande y de lo bello, que, pese a la necedad y a la prosa humana, que no entienden de esto, se dan la mano desde lejos, y se parecen cuando no lo parecen, y están siendo lo mismo cuando a los ojos profanos se les antojan más diferentes y separados[65].

El concepto de ironía, tal y como está empleado aquí, se equipara a la «ironía romántica» de Friedrich Schlegel y a la «ironía moderna» definida por Kierkegaard. Se refiere a la relación compleja que se establece en la escritura entre el creador y su creación, entre el espíritu y el arte. La estética irónica de Clarín es una representación distanciada, dentro del texto mismo, de la obra de arte y de la materia textual elaborada a partir de la capacidad innata de Clarín para crear unos vínculos culturales y semánticos que dependen del magnetismo textual y de la asociación mental. Enfocar esta estética de la relación y la problemática de la representación irónica de

---

[63] «Digo *sátura* y no sátira, porque siempre será esto mezcla de varios ingredientes, y tal es el sentido directo de la palabra en su acepción primitiva, y no siempre será satírico lo que tenga que decir.», *Palique,* «Sáturas. Introducción», IV, t. 2:1828.
[64] *Ensayos y Revistas*, «Camus », t. 2:1546.
[65] *Ibíd*., p. 1546.

la realidad permitirá abrir nuevas sendas en los estudios clarinianos y reevaluar su relación con unos «sistemas» literarios a los cuales Leopoldo Alas no quiso nunca quedar restringido. El poder demiúrgico del creador clariniano, así como su uso intelectual y sensible del fragmento textual, son elementos centrales para una reevaluación de la estructura irónica de la obra de Clarín entendida como una unidad formal compleja y creada a partir de fragmentos. Los escritos clarinianos ganarán mucho en este estudio estético, al ser considerados como áreas irónicas de movilidad de las voces, de las palabras y de las representaciones.

CAROLE FILLIÈRE
UNIVERSIDAD DE PARIS III-SORBONNE NOUVELLE

## Bibliografía

Alas Clarín, Leopoldo, (2003-en curso) *Obras completas de Leopoldo Alas Clarín*, Oviedo, Ediciones Nobel.

Alfani, María Rosario, (2004), *El regreso de Don Quijote, Clarín y la novela*, Salamanca, Ambos Mundos.

Azorín, (1979), *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, t. VIII, pp. 98-105; reproducido en Martínez-Cachero, José María (ed.). (1978), «Oviedo, en la biblioteca de *Clarín*», *Leopoldo Alas Clarín*, Madrid, Taurus, pp. 60-65.

Bakhtine, Mikhaïl, (1970), *La poétique de Dostoievski*, Paris, Seuil.

Berrendonner, Alain, (1982), «De l'ironie ou la métacommunication, l'argumentation et les normes», *in Eléments de linguistique pragmatique*, Paris, Minuit, pp. 173-239.

Brent, A., (1951), «Leopoldo Alas and *La Regenta*», *The University of Missouri Studies*, Columbia, Missouri, vol. XXIV, n° 2.

Booth, Wayne C. (1974), *A Rhetoric of Irony*, Chicago/London, the University of Chicago Press.

Bordas, Eric. (1997), *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation*, PUM.

____ (2003), *Ironies balzaciennes*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur.

Botrel, Jean-François, (2001), *Tres en una. Pieza en un acto* [1867], Asturias, Gobierno de Principiado de Asturias, Consejería de Educación y Cultura.

Cadalso, José, (1772), *Los eruditos a la violeta, o curso completo de todas las ciencias dividido en siete lecciones para los siete días de la semana*, Madrid, Imprenta de don Antonio de Sancha.

Compagnon, Antoine, (1979), *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.

Ducrot, Oswald, (1984), «Esquisse d'une théorie de la polyphonie de l'énonciation», *in Le dire et le dit*, Minuit, pp. 171-233.

Duval, Sophie, (2004), *L'ironie proustienne. La vision stéréoscopique*, Paris, Champion.

Fishtine, E. (1938), «*Clarín* in his early writing», *Romantic Review*, XXIX.

Flitter, Derek, (1995), *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge University Press.

Frye, Northrop, (1969), *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard.

Gautier, Jules de, (1902), *Le bovarysme*, Paris, Mercure de France.

Genette, Gérard, (1982), *Palimpsestes*, Paris, Seuil.

Hamon, Philippe, (1996), *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Supérieure, Paris.

____ (1977), «Pour un statut sémiologique du personnage», *in Poétique du récit* (col.), Paris, Folio Essais, pp. 114-180.

Horace, (1967), *Oeuvres,* Paris, GF Flammarion.

Hutcheon, Linda, (1978), «Ironie et parodie : stratégie et structure», *Poétique*, n° 36, pp. 467-477.

____ (1981), «Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, n° 46, pp. 140-155.

Juretschke, Hans, (2001), *España y Europa: estudios de crítica cultural: Obras completas de Hans Juretschke*, Miguel Ángel Vega Cernuda (ed.), Madrid, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, Editorial Complutense.

Kerbrat–Orecchioni, Catherine, (1980), «L'ironie comme trope», *Poétique*, n° 41, pp. 108-127.

Kierkegaard, Søren. (1975), *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate* [1841], *Œuvres Complètes*, t. 2, Paris, Editions de l'Orante.

Lacoue-Labarthe, Philippe - Nancy, Jean-Luc (ed), (1978), *L'absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil.

Lissorgues, Yvan, (2007), «Clarín periodista: lo épico y lo lírico en una escritura fragmentaria», *in Emilia Pardo Bazán: el periodismo*, Actas del III Simposio, A Coruña, 3, 4, 5 de octubre de 2006, pp. 127-143.

Montaigne, Michel de, (2002), *Essais*, Paris, Arléa.

Muecke, D.C., (1969), *The Compass of Irony*, London, Methuen.

Pardo Bazán, Emilia de, (1989), *La cuestión palpitante*, ed. de José Manuel González Herrán, Barcelona- Santiago de Compostela, Anthropos.

Müller, Otfried, (1866), *Histoire de la littérature grecque jusqu'à Alexandre le Grand*, Paris, Durand et Pédone Laurel.

Ortega, S., (ed.), (1964), *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente.

Puibusque, Adolphe, (1843), *Histoire comparée des littératures espagnoles et françaises*, Paris, Dentu.

Reyes, Graciela, (1984), *Polifonía textual, la citación en el relato literario,* Gredos, Madrid.

Richmond, Carolyn, (2002), «Confrontación e introspección: ecos, espejos y reflejos en los cuentos de Clarín», *Leopoldo Alas, un clásico contemporáneo (1901-2001)*, Actas del congreso celebrado en Oviedo (12-16 de noviembre de 2001), Oviedo, Universidad, t. 2, pp. 790-804.

Rollin, M. (1819), *Traité des études. De la belle manière d'enseigner les belles-lettres, par rapport à l'esprit et au cœur*, Paris-Avignon.

Schlegel, Friedrich, (1996), *Fragments*, Paris, José Corti.

Sobejano, Gonzalo, (1965), «Clarín y la crisis de la crítica satírica», *Revista hispánica moderna*, XXI, pp. 395-417.

Sperber, Dan - Wilson, Deirdre, (1978), «Les ironies comme mentions», *Poétique*, n° 36, pp. 399-412.

Tolivar Alas, Ana, (1984), «El joven Leopoldo Alas traduce a Racine. Aspectos trágicos en *La Regenta*», en *Clarín y* La Regenta *en su tiempo. Actas del Simposio Internacional*, Oviedo, pp.1099-1124.

Voisin-Fougères, Marie-Ange, (2001), *L'ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux*, Paris, Champion.

Yates, Frances A, (1973), *L'art de la mémoire* [1966], Paris, Gallimard.

José María Martínez Cachero
Semblanza de Luis Bello (1872-1935), un noventayochista «menor»
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 2007, LXXXIII, 243-267

# SEMBLANZA DE LUIS BELLO (1872-1935), UN NOVENTAYOCHISTA «MENOR».

La escasa iconografía que poseemos de Luis Bello presenta a un hombre llamativo en razón de su alta estatura y gran delgadez como notas destacadas en su pergeño, pormenores a los cuales habrían de añadirse otros indumentarios y anímicos, ofrecidos por algunos colegas coetáneos que, brevemente, le retrataron, caso de Ramón Pérez de Ayala –quien le convierte en el personaje «Hermoso» de la novela *Troteras y danzaderas* (1913), presentándole como «un individuo flaco, alto y mal trajeado, encarnación austera de la ecuanimidad»-, Azorín –prologuista del *Viaje por las escuelas de España (1927)* y buen amigo suyo, lo presenta así: «es alto, erguido, enjuto de carnes, con los miembros ágiles y delgado. Sus ojos [...] destellan un poquito de cansancio y de melancolía. Por debajo de su blanco sombrero asoma una simpática melenita gris, cenicienta»-, Ricardo Baroja (1989) –su contertulio en el café Madrid, donde «conocí a Luis Bello, alto, desgarbado, serio. Soñaba con escribir [..] una crónica»-, César González Ruano (1951) –que le leía en *El Sol* y coincidía con él en la cervecería de la Glorieta de Bilbao: «era un hombre triste, de aspecto usado y cansadísimo»-, Federico García Sanchiz (1959) –que acaso le tuvo como compañero de tertulia y de redacción, le recuerda «largo y pálido, era como un cirio con relieves. Mas al pronto encendíase, sin aire de resplandecer o iluminarnos a los demás»- y Federico Carlos Sainz de Robles (1971) –quien le incluye en su galería de escritores fuera del canon más habitual y le evoca así: «Caminaba como si fuera a caerse de un momento a otro en tres o cuatro dobleces. Su cuerpo era pura abstinencia cuaresmal. Su pelo laso y largo, con reborde sobre la nuca, entreverado de rubio deslucido y de gris ceniza, le derramaba mechones sobre la frente y las orejas»-

*Entregado: 5-1-2007. Aceptado: 7-2-2007*

Visiones éstas presididas por la amistad con las cuales contrasta el testimonio de Víctor Ruiz Albéniz (1944), que parece reparar sólo en muy otros pormenores: «Mal trajeado, sucio, titubeante en el andar, malintencionado en la discusión, casi siempre corto de palabras por su cuenta, pero empleando las suficientes para demoler un prestigio o poner en ridículo a un oponente, si que también para hacer alarde de su sólida erudición política, histórica y literaria».

Luis Bello Trompeta nació en Alba de Tormes (provincia de Salamanca) el día 6 de diciembre de 1872 pero muy pronto se desvincularía de la tierra natal, recordada al paso cuando (década de los 20), viajero por las escuelas de España, se adentra en Castilla y León y escribe:

> Vamos a remontar el Tormes, camino de Alba, villa donde nací y donde no conservo raíces familiares, ni otro bien, ni otra tierra que la de alguna tumba. Basta con el bien de la vida. Pero hay algo en el cielo claro, en la luz clara, que me trae lejanas evocaciones, sin duda voluntarias, como un deseo de reconocer aquella primera luz de infancia y aquel suelo donde di los primeros pasos. Esta divina claridad y esta serena y diáfana amplitud de horizonte, así como la vibración azul que trae el aire y que acaricia ojos y frente, yo las tengo por mías y quiero creer que son mi patrimonio de Alba[1].

Hizo estudios primarios durante algún tiempo en una escuela de Luarca (Asturias) –recuerda solamente «una habitación oscura que olía a vacas y a paja húmeda, y en la puerta, una doble fila de zuecos que dejábamos al entrar. Veo vagamente a los chicos persiguiendo a las chicas, y siento el calor de la mano que me sacaba de allí»[2]; los prosiguió en un colegio madrileño: «aulas enormes, largos corredores, con ladrillos rotos que suenan al pisar. Una fuente de latón clavada en la pared con agua que sabe a hojalata y a barniz. ¡Y los pies siempre fríos!»[3]; enseguida, otra escuela en un lugar «a seis leguas» de la Villa y Corte, a cargo de un maestro que empleaba la palmeta. Cabe preguntarse si no serían los tristes recuerdos escolares propios motivo inicial para que Luis Bello se intesara años más tarde por la suerte de las escuelas, los niños y los maestros españoles.

Junto a esos recuerdos hubo otros más placenteros como las correrías fuera de la escuela –«Cuando yo era chico, al salir de clase por la tarde, a las cinco, me acuerdo de haberme escapado muchas veces en pandilla para tomar parte en las pedreas. El enemigo era otro colegio –el ciceroniano contra la Institución-, y el campo de batalla iba hasta el cuartel de la Montaña»[4]y, también, algunas de las lecturas infantiles y adolescentes, tan aleccionadoras a veces como un cuento que traía el *Sema-*

[1] Bello, 1926: I, 163.
[2] Bello, 1926: I, 19.
[3] Bello, 1926: I, 19-20.
[4] Bello, 1919: 189.

*nario Pintoresco Español*: «Allí encontramos [su hermano Francisco y él] por primera vez el antipático refrán *Piedra movediza no cría moho* y era en un cuento muy sensato, escrito para demostrar que la fortuna se halla en la constancia y en el buen asiento. Entonces comenzó nuestra invencible inclinación hacia las pobres piedras movedizas, que nunca serán favorecidas por el moho»[5], o algunos estimulantes relatos de aventuras: «Hace ya muchos años el capitán Hatteras y el capitán Nemo, dotados de una deliciosa e invencible voluntad folletinesca, despertaron en mí la admiración y estimularon mi afán por las aventuras imprevistas y maravillosas[6].

Bello se licenció en Leyes por la Universidad Central de Madrid y comenzó a ejercer como pasante en el bufete del político liberal José Canalejas, pero pronto derivó hacia el periodismo y la política activa. Antes de repasar una y otra dedicación me referiré a otras de sus actividades como la condición de tertuliano ejercida, v. g., en el café Madrid –una reunión de escritores que presidía Valle-Inclán, a quien acompañaban Benavente, Ramiro de Maeztu y Rubén Darío[7], como principales figuras junto a colegas de menor nombradía como Antonio Palomero, Ramón de Godoy o Camilo Bargiela-. Localizado el recuerdo en otro café de la Villa y Corte, concurrido por gente de letras, Emilio Carrere convoca en el poema *Viejos cafés* a unos cuantos compañeros entre los cuales está nuestro autor:

> Bohemia del año diez: chambergos, pipas,
> Melenas y pergeños arbitrarios;
> En honor de Rubén se quemaba un incienso
> De exaltación y ensueño, en todos los cenáculos.
> Nuevo Levante, alegre Parnasillo
> -Beethoven y Mozart, en el piano-,
> melenas merovingias de Valle-Inclán, monóculo
> de Azorín; de Bargiela, los tremendos mostachos.
> El poeta Godoy, que de un museo
> De figuras de cera parecía arrancado;
> La traza quijotesca –y el alma- de Luis Bello.

Ya en la década de los 20, tras la publicación del *Viaje por las escuelas de España*, se rindió un homenaje a Bello en la tertulia ramoniana de Pombo, según testimonia Sainz de Robles[8]: «debió de ser entre 1924 y 1928, en que Ramón Gómez de

[5] Bello, 1907: 7-8.
[6] Bello, 1907: 162.
[7] Se conserva una carta de Rubén Darío, fechada en Villa «El Torrero» (Palma de Mallorca) el 18-I-1906, relativa a una colaboración para *Los Lunes de El Imparcial*, dirigidos entonces por Bello: «En cuanto a usted, sabe que nuestra amistad, de cabeza y de corazón, se fortifica más cada día. [...] Conforme con sus deseos, colaboraré, con la frecuencia que pueda. Prosa o verso» (Darío, 1926: 154-155).
[8] Sainz de Robles, 1971: 52-53.

la Serna organizó en Pombo un banquete en honor de Luis Bello [...]. Cuando ya estaba en Pombo un centenar de comensales y sólo faltaba la llegada de Bello, llegó una carta de éste excusando su asistencia por motivo de repentino viaje. [...] se puso en la presidencia un muñeco grotesco vestido de chino sin mandarinato, en cuyo pecho iba prendido este aviso: REPRESENTO A LUIS BELLO».

Junto a la actividad tertuliana, Bello se complacía entonces –años de mocedad- en pasear, atento y gustoso observador, por algunos pintorescos parajes madrileños, cargados de remembranzas históricas y literarias, primera fuente documental de su libro sobre la Villa y Corte:

> Yo he tenido en la mocedad el amor a lo pintoresco, y Madrid estaba para mí lleno de encantos, que le absolvían de todas sus culpas. Yo he ido por las calles vecinas a la cruz del Humilladero y a la Morería guiado por las leyendas de Mesonero Romanos y las malicias de don Ramón de la Cruz. Yo he bajado las gradas de piedra del callejón de Cuchilleros quizá en busca de Fortunata[9].

Mencionaré, ateniéndome a la cronología, otras muestras de su actividad durante el primer tercio del siglo como los manifiestos que firmó para protestar contra una concreta situación literaria –en marzo de 1905, por ejemplo, lo hizo en el escrito de los jóvenes literatos (noventayochistas, modernistas e independientes) discrepantes con los honores rendidos a Echegaray en ocasión de su medio premio Nobel de Literatura: «Parte de la Prensa inicia la idea de un homenaje a don José Echegaray, y se arroga la representación de toda la intelectualidad española. Nosotros, con derecho a ser incluidos en ella [...], hacemos constar que nuestros ideales artísticos son otros y nuestras admiraciones muy distintas»-, o, en otras circunstancias, para adherirse a proyectos como la fundación en 1913 de la Liga de Educación Política, auspiciada por Ortega, subrayándose en tal manifiesto la necesidad de promover las acciones conducentes a que el ciudadano español salga, en cuanto elector potencial, del marasmo y de la rutina y comience a pensar y a elegir responsablemente. Añádanse otros varios de índole marcadamente política como un manifiesto de 1926 (11 de febrero) encaminado a la constitución de una fuerza opositora a la Dictadura de Primo de Rivera y a la Monarquía, llamada Alianza Republicana y que integraban, junto con Acción Republicana (de Manuel Azaña), núcleo principal, diversas agrupaciones conformes en poner remedio a una situación nacional indeseable y una carta de abril de 1930 dirigida al presidente del gobierno, general Dámaso Berenguer, protestando de la prohibición por la censura de la representación de la pieza *Los mesianistas*, de Maxwell Anderson y Harold Hickerson, inspirada en los sucesos del ajusticiamiento de los anarquistas italianos Sacco y Vanzetti. Importan dos más, de carácter literario ambos: adhesión a la propuesta, encabezada por Valle-Inclán, a favor de la candidatura de Manuel Azaña para presidir el Ateneo de Madrid

[9] Bello, 1919: 31.

y adhesión, igualmente, a la convocatoria de un homenaje al escritor y periodista Manuel Ciges Aparicio, celebrado en el hotel Florida, próxima ya la proclamación de la República. Habría más aún: sus conferencias –Bello pronunció algunas que llamaron la atención por la relativa novedad del asunto abordado, como ocurrió con la dedicada al cine (Madrid, teatro de la Comedia, 26 de noviembre de 1912)-; los viajes y estancias en el extranjero: la corresponsalía parisina que dio lugar a las crónicas reunidas en *El tributo a París* o una breve recalada en Argelia, de la que sólo sabemos lo que él mismo apunta al paso: «Viajando por la costa de Argelia llegué un día a las ruinas de Cesárea [...] Era en invierno y el sol me bañaba en risueña lumbre primaveral»[10]. Contará asimismo el viaje a París y a Londres, julio de 1914, días antes de que estallase la guerra europea y, mucho más movido e impresionante, el que hizo en la primeras semanas de septiembre de 1917 al frente italiano en la región friulana (Udina), atendiendo una invitación del mando aliado (le acompañaban Unamuno, Américo Castro, Azaña y Santiago Rusiñol); Bello militaba entre los intelectuales españoles aliadófilos y sus artículos no sólo versan sobre la guerra pues tanto el arte y la historia como el paisaje y el paisanaje llaman su atención.

Continúo presentando un repertorio de variados sucesos correspondientes a las décadas segunda y tercera del siglo XX y que en cierta medida ayudan a conformar un perfil de nuestro escritor, disconforme en 1912 con la elección de Ricardo León como académico de la Lengua y no menos disconforme –1920- con el éxito obtenido por la narrativa erótica de Felipe Trigo y otros promocionistas de *El Cuento Semanal*, cultivadores de un género inferior o «fuera de la literatura», triste «estado moral el de un pueblo donde eso alcanza un desarrollo desproporcionado y en que hace falta mezclar afrodisíacos a la letra de molde para atraer nuevos lectores». Menos mal que coetáneamente se estaba produciendo una literatura diferente a cargo de jóvenes escritores como Antonio Espina, el autor de *Luna de copas* (1929), que ofrece «todos los elementos de novela realista, de novela naturalista, de novela romántica trabajados según los nuevos procedimientos».

Proclamada la República en abril de 1931, a cuyo logro había contribuido, entra Luis Bello en la última fase de su vida, cuando ha de verse muy intensificada su actividad política y periodística y por lo que recibiría violentos ataques como los de Manuel Delgado Barreto desde las páginas de *Gracia y Justicia*, semanario fundado en 1931 que se subtitulaba «órgano extremista del humorismo nacional», dispuesto a «predicar la Justicia y hacerlo con Gracia». Creado por el nuevo régimen el Patronato de Misiones Pedagógicas, que presidía el institucionista Manuel Bartolomé Cossío, Bello fue miembro del mismo y contribuyó en la medida de sus fuerzas y ocupaciones al éxito de sus trabajos –charlas de divulgación, pequeñas bibliotecas y pequeños museos, representaciones teatrales-, desarrollados preferentemente en las atrasadas zonas rurales.

[10] Bello, 1919: 11.

Murió Luis Bello el 6 de noviembre de 1935 en Madrid: una úlcera de estómago fue la causa; el entierro, cuyos gastos pagó la Asociación de la Prensa Madrileña, se efectuó al día siguiente desde la casa mortuoria (calle López de Hoyos 5) al cementerio civil. Ideológicamente, por encima de transitorias adscripciones partidarias, Bello era un liberal republicano que militaba dentro del espíritu de la Institución Libre de Enseñanza y muy próximo a Ortega; como tal sería reconocido en las notas necrológicas aparecidas en la prensa, como la del redactor anónimo de *El Sol* (7-XI) para quien: «Su vida ha sido una línea recta, vida insobornable, altiva en el decoro de su pobreza y de su honradez».

## Periodismo y política.

La actividad periodística de Luis Bello comenzó muy pronto y se mantuvo regularmente, incluso durante algún tiempo de preferente dedicación a la política, hasta 1935, año de su muerte. Sostenido ese menester por una segura vocación y unas relevantes cualidades para ejercerlo; convertido también en medio de vida. Fue redactor de noticias en sus comienzos y, no tardando, especializado en el tratamiento de determinados asuntos y colaborador sobre cuestiones de actualidad o propiamente literarias (en *El Sol*, por ejemplo, tuvo a su cargo algún tiempo la crítica de libros); fue asimismo director y fundador de varias publicaciones periódicas. Alcanzó prestigio por este trabajo y algunos colegas recordarían agradecidos la ayuda que les brindó en algún momento de su carrera, como es el caso de Emilio Carrere en sus comienzos modernistas y bohemios: «En los periódicos se reían de mis pelos largos y de mi cachimba y me llamaban *modernista*. Me devolvieron sistemáticamente, durante cinco años, todos mis poemas [...] Pude, al fin, romper el hielo gracias a Luis Bello, que me publicó cosas en *Nuevo Mundo* y después en *El Imparcial*»[11]. Los libros de Bello no son otra cosa que organizadas colecciones de artículos de prensa; los rotativos más importantes de la época –dígase, v. g., *Madrid Cómico*, *El Imparcial*, *España*, *El Sol* o *La Esfera*[12]- acogieron sus originales, de impecable y precisa expresión,

[11] Conversación con Emilio Carrere de «El Caballero Audaz», recogida Carretero, 1917: 87-88.

[12] Un repaso a varios años (1915 a 1918) de este difundido semanario de «ilustración mundial» me ha descubierto la frecuente presencia en sus páginas del articulista Luis Bello con colaboraciones de muy vario asunto sobre la actualidad española y extranjera –la guerra europea de 1914-1918 fue muy atendida por él , manifiestamente partidario de los aliados-, o a propósito de materias culturales como la literatura y el arte preferentemente, más el comentario de libros recientemente aparecidos. Registro, v. g., una elogiosa evocación del republicano Francisco Pi y Margall («Los sueños de Pi y Margall», 25-I-1915) cuya memoria debía ser para sus divididos compatriotas «ejemplo de serenidad y de compostura en las más violentas pasiones». Muy temprano entre nosotros llama la atención de sus lectores («Entre el Cine y el retruécano», 5-II-1916) acerca de la novedad y el cambio que supone la irrupción del cinema. Su condición de exquisito contemplador de la naturaleza queda patente al

que poseían a manera de un ritmo interno pues «los escribí procurando darles algún color y fuerza gráfica, sin violencia, piadosamente»[13]; Azorín repararía en su condición de periodista independiente y liberal: «en todas sus andanzas periodísticas ha sabido conservar [...] un espíritu de independencia y un sentido de liberalismo reflexivo, que son los que constituyen lo atractivo, lo simpático, la nota romántica de su personalidad»[14] y Enrique Díez-Canedo celebraba sus artículos como «ricos de ideas y enaltecidos por la tersura del lenguaje y la claridad de exposición, cualidades que le habían convertido, desde tiempo atrás, en uno de los maestros del periodismo»[15].

Las colaboraciones más antiguas de que tengo noticia datan de los años finales del XIX y aparecen en publicaciones como el semanario festivo *Madrid Cómico* –narración «Primavera» (1898)-, los también semanarios madrileños *Vida Nueva* (1899 y 1900) –crónicas de asunto vario, artículos sobre política y alguna narración-, *Vida Literaria* (1899) –«Una lectura», cuento- y *Vida Galante* (1900 y 1902) –unas cuantas narraciones-. De 1898 data el ingreso de Bello como redactor en *Heraldo de Madrid,* donde se estrena como cronista parlamentario. Entrados ya en el siglo XX cabe mencionar su participación en dos revistas jóvenes de inequívoca filiación noventayochista: *Electra* (1901) y *Alma Española* –en cuyo número 2 (15-XI-1903, página once) comenta el libro de Manuel Ciges Aparicio, *Del cautiverio*, testimonio de quien sufrió en su carne los horrores de la prisión cubana de La Cabaña, estimándolo «memorias sinceras donde un hombre de espíritu recio y corazón sencillo cuenta las fatigas de su prisión. Leerlo y estallar de indignación es todo uno».

Desde aquí hasta los primeros años 30 el periodista Luis Bello trabaja incesantemente como lo atestigua su presencia en las páginas de *España* –diario conservador, nacido en enero de 1904 y dirigido por Manuel Troyano, que le confió la corresponsalía en París-, *El Mundo* –aparecido en octubre de 1907, donde tuvo como compañeros a Manuel Bueno y a Julio Camba-, *El Radical* –marzo de 1910, dirigido por Alejandro Lerroux y portavoz de su partido político-. Pero quizá lo más destacable en conjunto tan abundante sea su permanencia en *El Imparcial*, al que llegó procedente del *Heraldo* y donde se le encomendaría andando el tiempo la dirección de su famoso suplemento *Los Lunes de El Imparcial*, páginas literarias que llevó con una generosa apertura hacia los colegas jóvenes, como recordará Felipe Sassone:

> El redactor jefe (de *El Imparcial*), un periodista muy estimado, que pensaba bien y escribía correctamente, se llamaba Luis Bello, y era un hombre serio, largo y flaco, que tenía manos grandes y melena frondosa y parecía un concertista de

referir («Los valles del Cadore. Cortina d´Ampezzo», 12-I-1918) sus impresiones de una subida otoñal a los Alpes del Cadore.

[13] Bello, 1926: I,. 10.

[14] Bello, 1926: III, 11

[15] Díez-Canedo, 1935.

piano. Me atendió con solicitud exquisita y corrigió él mismo un cuentecillo mío que se titulaba *Mi buhardilla*, al cual dio lugar preferente en la famosa «Hoja de los Lunes» de su diario, que era, por la calidad de las firmas, una tribuna ilustre[16].

Su vinculación a *El Sol* durante bastante tiempo, cuyas vicisitudes empresariales y políticas vivió muy de cerca y con absoluta fidelidad a la intención de Nicolás María de Urgoiti, su propietario; las consecuencias derivadas del cambio de empresa y de la línea ideológica del diario llevaron a Bello (y a otros) a las redacciones de *Crisol* y de *Luz*, diríamos que algo así como fundaciones escindidas de *El Sol*.[17] Publicaciones periódicas las mencionadas, sitas en la capital de España pero hubo también alguna de provincias, caso del bilbaíno *El Liberal*, que dirigió Bello en 1916. Indicaré, finalmente, aquellas publicaciones de las cuales fue fundador –como *Crítica*, revista de 1903, en la que le acompañaron Cristóbal de Castro y José Cuartero; y *Europa* (1910)- o director –como *Revista de Libros* (1913-1914), que a poco de aparecer abrió sus páginas a una encuesta sobre «El ideal de nuestra literatura contemporánea», promovida con la intención de «despertar en la nueva generación literaria la idea de que su producción no es algo espontáneo, arbitrario, irresponsable, sino que se engarza en la complejidad de un estado social y puede variar o, por lo menos, puede tender a variar si llega a la conciencia de los mejores la convicción de que es necesario otro impulso, otra dirección nueva».

La politización creciente de la vida española a partir de 1900 (o quizá desde antes) –de la pureza al compromiso, que tituló Cano Ballesta- afectaría a la literatura y al periodismo; aparte la historia de las vicisitudes corridas por *El Sol* y de sus consecuencias, tenemos (por lo que a Bello atañe) la fundación en marzo de 1935 del semanario y, después, diario *Política*, órgano del partido Izquierda Republicana, presidido por Azaña, que nuestro escritor dirigió hasta su muerte[18].

Luis Bello comenzó su participación en la política práctica cuando, militando en el partido liberal (ala canalejista), fue elegido diputado para la legislatura 1916-1917, lo que le permitió conocer más de cerca la realidad parlamentaria, atisbada

[16] Sassone, 1958: 310.

[17] Luis Miquel, propietario de *Luz*, se mostraba muy satisfecho de que lo dirigiera Bello, «periodista de tan alta significación y relieve [que] asegura el respeto más acendrado a las ideas del periódico» pero esa satisfacción duraría poco tiempo pues, como explica Azaña en su *Diario* (con fecha 4-III-1933), «Bello ha dimitido la dirección de *Luz* porque se niega a hacer campaña contra los socialistas, como quiere Miquel. Por su parte, Miquel se queja de que Bello ha convertido el periódico en un órgano exclusivamente político, y su circulación disminuye».

[18] Entre sus redactores y colaboradores figuraban José Díaz Fernández, Javier Bueno y Julián Mendieta. Según Gómez Aparicio «su móvil principal, atendido fielmente durante las dos etapas: la de semanario y la de diario, fue el de magnificar el retorno político de Azaña, así como el de desautorizar y combatir a la CEDA».

hasta entonces en su condición de cronista de sesiones de Cortes. No por falta de respeto hacia el Congreso de los Diputados sino movido por el propósito de conseguir una mayor eficacia del mismo escribe el parlamentario Luis Bello. un artículo –«El gran Casino nacional», *La Esfera*, 27-V-1916- presentando sus más y sus menos o, con otras palabras, los deseos y las realidades que contiene. Lugar placentero, por el estilo de un buen casino provinciano o de ciertos templos madrileños –«los divanes rojos del Salón de Conferencias» o «los asientos de rejilla en el verano» distinguen dicho parlamento- pero a Bello le preocupa saber si está a tono –entiéndase las personas que lo utilizan habitualmente- con lo que el país demanda. Lo que el articulista piensa al respecto, sin que violente el tono de sus palabras ni se pronuncie contra el régimen establecido, resulta más bien desfavorable ya que en ocasiones «la Cámara pierde el tiempo en esos gárrulos debates» o sirve de tribuna para «los grandilocuentes párrafos», lo cual hace aparecer a las Cortes como «institución antediluviana, como un mastodonte prehistórico que será preciso derribar para que no estorbe», palabras éstas -¿amenazadoras o revolucionarias?- de rotunda denuncia. A la altura de 1931, instaurada en España la República, Bello volverá a actuar como parlamentario en las Cortes Constituyentes (había sido elegido por Madrid con un total de 47.933 votos, integrado en el grupo de Acción Republicana, capitaneado por Azaña); miembro, primero, de la comisión encargada de redactar la Constitución y, después, presidente de la que prepararía el estatuto de Cataluña. Según su jefe político, «Luis Bello tiene la mejor voluntad, pero no sirve para cargo de tal monta. Bello no entiende de estas cosas del Estatuto y no me resuelve nada. Le plantea dificultades que no comprende siquiera. En cosas de derecho y administración, Bello, como es natural, no sabe nada»; comenzado (6 de mayo de 1932) el debate sobre el dictamen elaborado por la comisión, las deliberaciones hasta llegar a la aprobación del Estatuto (9 de septiembre) fueron largas y disputadas y, llegado el momento de hacer balance, la actuación de Bello mereció casi unánime reconocimiento si hacemos caso al testimonio del periodista Arturo Mori, cronista de las sesiones:

> Dos figuras se distinguieron en el debate sobre el Estatuto: el presidente del Consejo {Azaña] y don Luis Bello, presidente de la Comisión, que hubo de soportar vayas y chistes, y hasta agravios personales de los monarquistas, disfrazados de unitarios, y para quienes fueron, aprobada la ley, las más sinceras y desinteresadas felicitaciones de Cataluña. Luis Bello, diputado por Madrid, no podía hacer mas que lo que hizo, desde su ermita de presidente de la Comisión. Es natural que los catalanes le ofrendasen luego su entusiasmo. Es natural que al ser aprobado el Estatuto creciera su personalidad en España, hasta convertirse en un elemento de colaboración indispensable[19].

[19] Mori, 1932: VI, 6-7.

Menos importantes fueron otras dos intervenciones suyas, a saber: una propuesta en la discusión de la ley de Reforma Agraria (8-IX-1932), en el sentido de que deberían quedar sujetos a expropiación los bienes rústicos de la extinguida nobleza. Únicamente se indemnizará a quienes corresponda con el importe de las mejoras útiles no amortizadas todavía que se hayan realizado en el feudo. Las personas que resultaran expropiadas con arreglo a esta base tendrán derecho a reclamar una pensión, si demuestran que no tienen medios de otra naturaleza, propuesta, finalmente, aceptada; y la interpelación (enero de 1933) al diputado socialista Rodolfo Llopis, director general de Primera Enseñanza con Fernando de los Ríos como ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, acusándole de despilfarro por el coste de la enseñanza en las escuelas públicas madrileñas, interpelación que tuvo su arranque en un artículo de Bello en *Luz*. Por entonces (abril 1933) se dio a conocer en la prensa la lista de firmantes del manifiesto de la Asociación de Amigos de la Unión Soviética: Bello era uno de los firmantes. Figura, asimismo, en la lista de parlamentarios de las Constituyentes afiliados a la Masonería.

Durante algún tiempo –y así consta en los Diarios de Manuel Azaña (cuadernos correspondientes a 1932 y 1933)- se había convertido con Cipriano Rivas Cheriff, Enrique Ramos y el novelista mejicano Luis Martín Guzmán en íntimo del político; diputado por Lérida en las elecciones de noviembre de 1933, Azaña y Bello serían detenidos en Barcelona a raíz de la rebelión de la Generalitat catalana contra la legalidad vigente (octubre de 1934), intento golpista rápidamente abortado; se les acusaba de complicidad con los promotores del levantamiento, cosa que no pudo probarse y después de algunas semanas de cárcel fueron indultados por el Consejo de ministros con fecha 28-XII-1934, habida cuenta de que la Sala del Supremo estimara «no haber lugar al procesamiento por disipación de indicios por los que se les acusaba». Bello regresó a Madrid, donde moriría meses más tarde (6 noviembre 1935), entre el dolor y el elogio de quienes le habían tratado: «Su vida había sido una línea recta [...] Todo su talento, toda su vastísima cultura [...] los puso al servicio de la República»[20].

## La obra de un noventayochista «menor».

La bibliografía en volumen de Luis Bello resulta más bien escasa y su lista la forman los libros titulados: *El tributo a París* (1907); *España durante la guerra, 1º, 1914 (La neutralidad)* (1918); *Ensayos e imaginaciones sobre Madrid* (1919); dos novelas cortas: *El corazón de Jesús* (1907) e *Historia cómica de un pez chico* (1922); *Viaje por las escuelas de España* (1926, 1927 y 1929). Póstumamente vio la luz (1973), preparado por Gonzalo Anaya, el *Viaje por las escuelas de Galicia*[21]. A este conjunto deben añadirse: *Farandul*

[20] De la necrología anónima de Luis Bello publicada en *El Sol*, Madrid, 7-XI-1935.

[21] Como reediciones tenemos:1985, que recoge las páginas 227 a 293 del tomo I de este libro; 1994; 1995 y 1998.

*en París* y *Farandul en su patria* –anunciados «en prensa» en una contracubierta de *El corazón de Jesús*-; *En el país de la calderilla* ; *Viaje a Italia y otros viajes*, *Vidas de niños y mujeres y pobres de espíritu* –anunciados «en prensa» en la contraportada de *Ensayos e imaginaciones sobre Madrid*-; *Los pobladores del mundo íntimo* y *Nuevo elogio de la locura* -«en preparación» en *Ensayos*... José Esteban[22] añade: *Una mina en la Puerta del Sol* y *Cuadernos de estudio sobre temas de actualidad*, títulos acerca de los cuales no ofrece ninguna referencia. *Una mina ... e*s una de las tres narraciones –sus compañeras son: *El hombre de los proyectos* y *El corazón de Jesús*- que Bello pensaba reunir *En el país de la calderilla*; los aludidos *Cuadernos* ... no son más que el título de una serie de libros iniciada, y no proseguida, con *España durante la guerra.*

Se completaría la bibliografía, sin olvidar sus numerosísimas colaboraciones en la prensa, con la mención de algunas traducciones como tres cuentos de Flaubert –*Un corazón sencillo*, *La leyenda de San Julián el Hospitalario* y *Herodías*- y la novela de Emile Clermont, *Laura.*

Admitida la existencia de la llamada Generación del 98 pienso que habrá de considerarse, al lado de sus dioses mayores, la compañía de otros escritores bastante menos conocidos y celebrados pero indudablemente valiosos: los noventayochistas «menores» -entre quienes figura Luis Bello-, representados por Manuel Bueno, narrador, crítico de teatro y comediógrafo, periodista de mesa de redacción y asiduo colaborador de prensa, talentoso literato a quien incluiría Azorín en la nómina de esa generación ofrecida en artículo de 1913, cuarto y último de la serie «La generación de 1898». Como él y Ramiro de Maeztu, que también figura en la lista azoriniana, cabría en ella nuestro autor, incorporado explícitamente a dicho conjunto por Alberto Insúa[23] para quien es «uno de los del 98, no muy tenido en consideración por sus coetáneos, [...] periodista y literato de los mejores y del que suelen olvidarse los que, al escribir sobre ese grupo heterogéneo de escritores, sólo piensan en Unamuno, Baroja, Azorín y Maeztu».

El mismo Bello se complace en reconocer semejante adscripción: «Se mueren los árboles. Nosotros, los hombres de mi generación –la del 98- (subrayo)», o cuando páginas más atrás del libro *Ensayos e imaginaciones sobre Madrid* evoca un recuerdo de su juventud literaria: «Ya hace muchos años -¿cuántos?, ¿quizá veinte?- un grupo de jóvenes –los del 98- publicamos en Madrid el primer número de *Electra.* El nombre glorioso de Galdós nos servía como bandera, y al lado de Valle-Inclán, Baroja y Azorín, de Maeztu y Benavente, otros menos granados hicimos nuestras primeras armas»[24]. Junto con ambas declaraciones hay en el citado volumen otros pasajes que poseen a mi ver claro sabor noventayochista como es el caso de la arremetida contra los meros «conservadores del carácter» castizo de un edificio, paisaje o lugar, hostiles ante cualquier cambio del mismo: «Conservemos el carácter. ¡Muy

[22] Esteban, 1972: 43-44.
[23] Insúa, 1959: III, 224-225.
[24] Bello, 1919: 202 y 33.

bien¡ ¡Pero vamos a limpiarnos un poco¡»; o la reflexión que le sugiere respecto a la retardataria acción del Estado la presencia en las calles madrileñas del coche de Correos que las cruza: «De este modo sabe imponerse el espíritu nacional a través de los tiempos, haciéndose superior a todas las invenciones y manteniéndose imperterrito, como si no hubiéramos pasado de la silla de postas o de la diligencia acelerada»; sabor noventayochista tiene asimismo la divagación crítica que cierra el libro: «El hombre que hubiera servido mejor para otra cosa» y en la que se alude a una abundante tropa de españoles que «en su despacho del Ministerio, en su taller, en su regimiento o, en su turno, el ministro, el obrero, el coronel o el mozo de café os revelarán mil veces que ellos hubieran servido mejor para otra cosa», cuando en realidad, deformados casi desde su principio, «ya no sirven para nada» y constituyen con su actitud una rémora para el país.

**Luis Bello, viajero por las escuelas de España.**

Quizá sean este viaje y el correspondiente libro la muestra más notoria del talante noventayochista de nuestro escritor; con ello cumple, además, una de las características propias de la generación.

En el cuarto y último de sus artículos acerca de *La generación de 1898* señalaba Azorín entre otros rasgos de la misma, los dos siguientes:

> La generación de 1898 ama los viejos pueblos y el paisaje; {...] se esfuerza, en fin, en acercarse a la realidad y en desarticular el idioma, en agudizarlo, en aportar a él viejas palabras, plásticas palabras, con objeto de aprisionar menuda y fuertemente esa realidad,

para cuya eficaz realización no había otro medio que echarse a recorrer los caminos de España. En relación con semejantes pretensiones estaba el propósito de dar cumplida réplica a tantos viajeros foráneos que a lo largo del siglo XIX nos habían visitado y, después, habían escrito deformada e incompletamente sobre lo que habían visto; viajeros románticos y de años posteriores, de diferentes nacionalidades. Consecuentes los noventayochistas con su condición de españoles, el viaje por España va a ser regla casi general que les atañe como también a algunos estudiosos que pueden ser considerados afines al talante noventayochista: es el caso de Ramón Menéndez Pidal –viaje filológico, el suyo- y de Manuel Gómez Moreno – viajero por nuestro arte y arqueología-. Empiezan a viajar a principios de siglo y la mayor concentración de viajes coincide con sus dos primeras décadas, lo cual no impide que posteriormente pueda ser datado algún otro ejemplo, como ocurre con Bello quien no comenzaría hasta 1922 su recorrido por las escuelas españolas. Inicialmente esos viajes se convierten en artículos periodísticos sea por voluntad expresa de sus autores, habituales colaboradores en publicaciones periódicas, sea por encargo de éstas – como es el caso de *La ruta de Don Quijote* azoriniana-; andando el tiempo tales artícu-

los suelen reunirse en volumen dado que se trata de trabajos bastante unitarios, característica que viene impuesta por el género «viajes» al que pertenecen, o el lugar por donde se viaja –una comarca con límites bien definidos o por alguna otra circunstancia destacada como las escuelas (Bello) o los balnearios (Azorín) en cuanto a paisajes preferentemente atendidos. Más en unos autores que en otros, sus artículos y libros constituyen, aparte testimonio informativo de primera mano, denuncia de una situación harto desdichada a la que se llegó por la incuria y la torpeza y en la cual pesaron, igualmente, factores culturales –analfabetismo, por ejemplo-, políticos –caso del caciquismo en algunas regiones- y religiosos –la superstición ocupando el lugar de la creencia viva-. No es necesario violentar el tono expresivo aunque haya, como excepción, algún autor –Ciges Aparicio, que lo extrema en todo cuanto tocapues la realidad observada y transmitida habla por sí misma con suficiente fuerza y queda manifiesta así la actitud más propia del noventayochismo para la que ofrecen materia sobrada aspectos como la despoblación del campo y el latifundismo, el abandono y la ruina de tantas poblaciones castellanas, la insalubridad de las viviendas y la extensión de algunas enfermedades (paludismo, tuberculosis), el alcoholismo, la afición a los toros de manera desmedida, la mendicidad, etc. ¿Hace falta apostillar con palabras crispadas semejante estado de cosas? En Luis Bello, v. g., jamás la pluma traiciona el comedimiento y la elegancia de su talante personal y literario y por eso a veces debe recordarse seriamente «el peligro [que supone] ir por España como un arqueólogo en plena maravilla». Cuando se realizó la mayor parte de estos viajes, los medios de locomoción eran más bien rudimentarios y a bastantes lugares sólo era posible llegar en carro, a caballo o andando por caminos y atajos más de cabras que de personas; el ferrocarril no llegaba todavía a muchos sitios y la poca comodidad de algunos itinerarios y líneas era proverbial; el viaje en el vagón de tercera ofrecía oportunidad de ver y oír cosas pintorescas y sumamente ilustradoras pero resultaba harto incómodo. Comenzaba el uso del automóvil y Unamuno descubrirá cuánto supone de comodidad y rapidez, aparte la posibilidad de llegar a parajes y monumentos no muy asequibles. Y si resultaba incómodo el viaje, no lo era menos la llegada y el aposentamiento en la venta, fonda o mesón que la fortuna deparase al viajero, donde diríase que toda incomodidad tenía asiento: mala comida, descuidado lecho, desagradable trato. Esos «viejos pueblos» españoles que los noventayochistas declaran amar y entre cuyos pobladores encuentran las «viejas y plásticas palabras» con las cuales enriquecer y agudizar el idioma resultan ser, sobre todo, lugares, gentes y voces que se corresponden geográficamente con Castilla –la Vieja y la Nueva- que los noventayochistas llegan a mitificar y, quien más quien menos, sobre ella han escrito mayor número de páginas que sobra ninguna otra región española.

Bello dio comienzo a su viaje escolar por lo que llama «el cerco de Madrid», esto es: las localidades rurales y semi-rurales que (como Fuencarral, Colmenar Viejo o Torrelaguna) rodean a la capital de España; fue en septiembre de 1925 y al año siguiente, de mano de la editorial Magisterio Español, vería la luz el tomo primero de *Viaje por las escuelas de España*, con un subtítulo explicativo del contenido: «El cerco

de Madrid.- Viaje a la Sierra.- Por Castilla y León.- Asturias». Los tomos restantes –tres más- vinieron enseguida: II, 1927 (editorial Magisterio Español), «Por Andalucía: Cádiz, Málaga, Granada. Las dos Castillas: Toledo, Soria»; III, 1927 (Espasa-Calpe), «Extremadura: suma de varios viajes. Cáceres y Badajoz. Cien kilómetros en Portugal»: y IV, 1929 (CIAP), «Más Andalucía : Las siete Huelvas, Sevilla: viaje preliminar. Viaje de instrucción a Tánger. Jaén: viaje a Santiago de la Espada». Mil páginas y pico pero la obra quedó incompleta pues su autor no recogió en volumen los artículos –publicados siempre en *El Sol*- relativos a otras regiones, caso de Galicia.

Importa atender las advertencias hechas por Bello en el prólogo que puso al primer tomo de *Viaje* ... porque en ellas se apuntan algunas de sus características:

> Allá va el libro, sin falsa modestia, como documento inicial de una campaña. He respetado los trabajos tal como salieron, sin enmienda apenas. Podía haberlos pulido y cincelado un poco, pensando en su valor literario, que no estimo, ni mucho menos, tanto como la obra, la acción que con ellos he pretendido realizar . Aquí están pintadas nuestras escuelas tal como las veo, y no por gusto del aguafuerte con tintas sombrías sino por el propósito de interesar a todos en que acabe de una vez esta gran miseria

y, recalcando su compromiso, «cuento para este artículo [el titulado "Pedagogía del rayo de sol", uno de los más hermosos y sentidos del tomo I] con un paisaje fino, de gran prestancia histórica y sentimental. Sin embargo, antes de empezarlo, dudo; porque no me parece del todo lícito enmascarar su verdadero objeto con un telón panorámico de campo abierto», poderosa tentación fuera del objetivo propuesto que más de una vez asalta a Bello y que éste consigue rechazar.

Quedó apuntado cómo en ningún momento la indignación que el viajero pueda sentir, consecuencia del espectáculo entristecedor que contempla y de las informaciones que recibe, altera el tono de la escritura cargándola de rabia, de denuestos y violencias descalificadoras; Bello encontrará compensación de los malos tragos cuando en este mismo tomo habla con entregados y eficaces maestros como los de Asturias y, en especial, los de Oviedo, Gijón y Sama que le dieron «fuerzas para resistir mucho tiempo la indiferencia de los pueblos», o tiene noticia de las fundaciones escolares debidas a los "indianos", esos emigrantes asturianos en América que cuando alguno (y son bastantes los que lo hicieron) «vuelve los ojos hacia el ayer, se encuentra con la amargura de sus primeros pasos, y en la favorable perspectiva que le ofrecen la ausencia y el amor a su tierra, estudia, como un hombre, el mayor bien que puede hacer por ella y lega su fortuna a fundaciones de enseñanza».

No menos directas y estimuladoras para el viajero resultan compañías como la que le prestan por tierras castellano-leonesas el novelista mejicano Luis Martín Guzmán y, más reducidamente (provincia de Salamanca) Francisco Íscar y el doctor Filiberto Villalobos que le llevan en coche, uno de los medios de viaje utilizados por Bello junto con el ferrocarril, el coche de línea o el taxi alquilado por su cuenta; a

pie, en ocasiones –como cuando desde Torrelaguna llega hasta la comarca de los Patones. En su recorrido asturiano tuvo por guía al inspector de primera enseñanza y periodista Antonio Onieva.

Sucesos de muy diversa índole le pasan en su peregrinaje, referidos por el protagonista con buena pluma y buen temple cualesquiera sean las circunstancias en que se producen pues los hubo muy desalentadores, señal de un absoluto desinterés por la causa de la escuela en algunas de las personas responsables de ella, como lo ocurrido en la localidad madrileña de Navalcarnero donde dejaron hundirse unos edificios escolares recientes y, a la hora de reconstruirlos, la comisión nombrada al efecto estimó que se trataba de un «gasto que no era necesario» y dedicó ese dinero a festejos públicos más atractivos para los vecinos. Los escolares, no siempre bien tratados y debidamente atendidos, son un conjunto humano cuyas virtudes colectivas o individuales –los niños del barrio de Legión, el porquerillo del Egido-, Bello se complace cariñosamente en destacar y, por otra parte, no deja de servirse de su vena humorística, cargada de ironía, para marcar sus perfiles.

La naturaleza y el paisanaje con los que establece el viajero contacto durante su recorrido son oportunidad favorable para que apunte acá y allá, con cierta frecuencia, su sabiduría no sólo literaria pues en el panorama culturalista que ofrecen estas páginas suyas encontrará el lector menciones y alusiones pedagógicas –a la cabeza de ellas, el recuerdo afectuoso y admirativo de los institucionistas Francisco Giner, Manuel Bartolomé Cossío y Gumersindo de Azcárate-, de relevantes periodistas como Nicolás María de Urgoiti, que dio albergue en *El Sol* a las crónicas viajeras de Bello-, literarias –muy numerosas, a escritores y obras españoles y extranjeros, antiguos y modernos, casi todos importantes-, políticas –desde Cánovas del Castillo a Marcelino Domingo-, artísticas –pintores y músicos- e históricas –donde se dan cita personajes nacionales y foráneos de muy diversas épocas-.

Tuvo buena acogida lo que Azorín llamaría «admirable cruzada» de quien «ha hecho más por la patria, está haciendo más por España que quienes pronunciaron en un Parlamento centenares y centenares de discursos»; fruto de sus artículos fue la constitución en mayo de 1926 de una Junta de los Amigos de la Escuela, presidida por Menéndez Pidal, que se proponía crear ambiente favorable entre los españoles hacia la mejora de la escuela nacional y de sus servidores. Aunque eran muchos y fuertes los obstáculos opuestos y la política, con sus habituales actitudes confusionarias, se mezcló en algún momento[25], lo cierto es que no fue poco lo adelantado merced al interés y empeño de nuestro viajero

[25] Es, por ejemplo, lo sucedido en 1925, cuando se preparaba un homenaje nacional al escritor y, requerida la adhesión del Gobierno, éste se desentiende del asunto y publica una nota oficiosa a la que pertenecen los párrafos siguientes: «No ha querido el Gobierno pronunciarse en ningún sentido hasta obtener una completa información; aunque ésta en nada perjudica el buen nombre moral y cultural de Bello, lo presenta en ocasiones como apasionado doctrinario político, que ha omitido en sus críticas, que en general son justas, pues el estado de la enseñanza primaria no es aún satisfactorio, si bien haya mejorado mucho, omitió, repe-

**Dos novelas cortas.**

*El corazón de Jesús* e *Historia cómica de un pez chico* son dos novelas cortas, distantes en año de publicación –1907 y 1922, respectivamente- y aparecidas en sendas colecciones de la modalidad, tan numerosas en el primer tercio del siglo XX mientras contaron con el favor de los lectores. Abrió marcha *El Cuento Semanal,* cuyo número 1 vio la luz el 4 de enero de 1907, empresa creada por Eduardo Zamacois quien, a causa de un pleito perdido, hubo de abandonarla, muy prestigiada ya la publicación; cuando en 1912 dejó de salir existían otras series por el estilo y el terreno estaba preparado para la incorporación hasta 1936 de otras muchas, así en Madrid como en provincias. Después de *El Cuento Semanal*, Zamacois fundó *Los Contemporáneos*, también semanal, que durante sus dieciocho años de vida tuvo varias etapas y distintos directores. Cierra la lista de estas publicaciones *La Novela Corta (1916-1925),* dirigida por José de Urquía, cuya presentación (calidad de papel y tipografía, sin ilustraciones) quedaba por debajo de sus antedichas colegas. Los colaboradores más conspicuos y habituales de las mismas eran hábiles en el manejo de la carpintería narrativa y beneficiarios casi en exclusiva de ciertos temas como el erótico, consiguiendo durante varias décadas que numeroso público les siguiera fielmente; sus narraciones llegaron a alcanzar tiradas de miles de ejemplares (treinta mil era la más corta) en un país con subida tasa de analfabetismo y poco gusto por la lectura entre los alfabetos. Sólo circunstancialmente figuró Bello ente los llamados »promocionistas de *El Cuento Semanal.*

Hay una curiosa anécdota relativa al título, *El corazón de Jesús,* de la novela de Bello publicada en *El Cuento Semanal* (número 45, 8-XI-1907), transmitida por Sainz de Robles[26]: «Eduardo Zamacois me contó que cuando Bello le entregó su estupenda novelita, luego de aceptársela y elogiársela, le rogó le cambiara el título tan comprometido en tierra tan clerical como España, a lo que se negó Bello, apostillando que precisamente en el título estaba el *busilis* de la novela», cuyo protagonista, el llamado Jesús Martín de Ugena, es un individuo que todavía no ha cumplido los treinta años (cuando comienza la acción narrada) y cuyas desventuras le vienen de que (tal como le echan en cara algunos personajes) le «falta corazón», lo que en su caso ha de entenderse como sinónimo de coraje o decisión y, también, como que es incapaz de bajar a la realidad presidida por el egoísmo personal más duro, cosa que vio ya cumplirse en su padre, «un hombre honrado que murió en la miseria, derecho como una espada. Antes que torcerse se dejaba matar»; añádase una negra suerte que

timos, el merecido elogio que hubiese alentado el camino de todos para la noble empresa de la regeneración escolar. [...] De todos modos, nada puede oponer [el Gobierno] a la celebración del homenaje para que a él puedan sumarse todos los que lo crean conveniente, aunque el Gobierno no lo haga por las razones expuestas».

[26] Sainz de Robles, 1971: 52.

acaso raye en lo inverosímil pues cabe preguntarse cómo quien declara «yo soy abogado. Yo he sido pasante de un colegio, secretario de un hombre público», y que probó otras mil dedicaciones, ha podido llegar a la situación extrema que padece cuando le conocemos, «lampando de hambre». No tiene o no se le conoce familia, vive en casa de dos amigas (Rosa y Dolores) que le albergaron sin interés alguno, un piso destartalado en el que ocupaba «una especie de camarote con luz al tejado»; su ropa, sin posibilidad de quita y pon, ofrece un estado lamentable y, en cuanto a la comida diaria, anda nuestro personaje a salto de mata, fiado en el sablazo o en la casualidad benefactora; más o menos por el estilo son los conocidos de este rigor de las desdichas. La acción ocurre en unos pocos días (cuatro), en tiempo presente y en Madrid: un territorio más bien reducido que tiene como referencia central la Puerta del Sol, con sólo menciones, nunca descripciones, de las calles y edificios, y que se ensancha en el último capítulo con la escapada de Jesús –«altos de la Moncloa», «monte de el Pardo», orillas del Manzanares- que termina –como su vida- en el Puente de los Franceses. Son seis capítulos consecutivos en lo que atañe a la marcha de los acontecimientos, con linealidad narrativa no alterada por retrospecciones. Lo ocurrido principalmente en esos cuatro días es la presencia en Madrid y la relación que casualmente establece con el protagonista una pareja rusa (Dora Kromer y Cristián Barich), militantes anarquistas que preparan un atentado que, efectivamente, se lleva a cabo (capítulo IV, «Sangre») sin que Jesús tome parte en el mismo pero del que resulta testigo, víctima y hasta sospechoso en virtud de la casualidad que parece presidir sus andanzas: «Un peso enorme sobre los muslos y una sensación de humedad en la cara, le despertaron. Se halló tendido boca arriba en medio de la calle sobre el adoquinado. [...] había sido la explosión de una bomba»; huido de la comisaría, emprende una escapada sin rumbo que termina, atropellado por un tren, en el Puente de los Franceses.

Del concreto paisaje madrileño que encontramos en *El corazón de Jesús* se pasa en *Historia cómica de un pez chico (La Novela Semanal*, número 28, 14-I-1922) al mundo marino, carente de referencias topográficas concretas y cuyos personajes, no-humanos, poseen una apariencia simbólica además de la figura real, lo que permite considerar esta narración como «apólogo o cuento moral»[27]. El lector de *Historia* ... penetra en un mundo-ambiente más allá del realismo consabido pues (según se le advierte muy pronto) el pez «simbolizaba en los primeros siglos del Cristianismo al Cristo [...] y en heráldica significa prudencia»; se adentra, asimismo, en unos sucesos cuya significación-intención no es otra que ejemplificar con un caso concreto el repetido dicho –núcleo argumental de la narración y desenlace de ella-: «el pez grande se come al chico»

Dos congéneres: el chico, erigido en protagonista, y el grande, más el pez sabio –por razón de la edad y de la experiencia-, son los personajes no-humanos pero semejantes a los hombres en virtud de la antropomorfización que los dota de sen-

[27] Fernández Gutiérrez, 2000: 66.

timientos como la admiración y el remordimiento, antropomorfización que no destruye algunas de las diferencias existentes entre peces y seres humanos, como la relativa a los viajes de unos y otros pues el hombre es llevado («embarca en un buque o sube a un vagón del ferrocarril») mientras que el pez «viaja por sus propios medios y sus propias fuerzas». Junto a estos tres animales comparece, brevemente, un personaje humano, don Magín, destinado a ser una víctima más, y cabe aludir a otros personajes –aparecidos en una de las divagaciones a cargo del narrador-, cuatro en total, cuyos nombres –Terror o Temor, Voracidad, Estupor y Tedio- están escritos con inicial mayúscula y son considerados demonios, «brillantes», los dos primeros y «sombríos», los otros, lo cual parece remitir al Auto Sacramental y refuerza el indicado simbolismo

La acción narrada sucede en aguas marinas y se reparte en cuatro capítulos, cada uno de ellos con título propio así como los apartados de que constan; en su marcha lineal hacia el remate de la peripecia existen algunas interrupciones argumentales a causa de que se incluyen episodios ajenos por completo al núcleo principal.

## Un libro sobre París

Luis Bello, adiestrado ya en el ejercicio periodístico, fue enviado por Manuel Troyano a París como corresponsal del diario *España,* de signo conservador, y con parte de los artículos remitidos al periódico formó el libro titulado *El tributo a París* que sería su primer libro y, en opinión de José Esteban, «uno de los mejores escritos en español sobre la ciudad del Sena». Lo publicó en Madrid, 1907, el editor M. Pérez Villavicencio, como primer volumen de la denominada «Biblioteca de Escritores Españoles» y para «Arlequín» (seudónimo de su reseñista en *La República de las Letras*, Madrid, 26-V-1907, página 14) «está editado con verdadera elegancia y es una prueba de buen gusto»[28]. En seis partes se distribuye su contenido: «El tributo a París», «París-Burdeos-Biarritz» (dedicada «A D. Manuel Troyano y a la buena memoria de *España*»), «Fantasías estivales», «Del invierno parisién», «Un viaje a Bélgica» y «Del espíritu francés» (dedicada «A D. José Ortega Munilla, sin cuya protección cordial estas páginas no hubieran sido escritas»)

La estancia parisina de Bello en la primera década del XX y el libro fruto de la misma se inscriben en una abundante lista de colegas (periodistas y escritores) españoles e hispanoamericanos que en esos años vivieron (o malvivieron) en París,

[28] A Luis Bello siguió en la colección Alberto Insúa, *Don Quijote en los Alpes*. La colección anunciaba libros de Baroja, Manuel Bueno, Bernardo González de Candamo, Grandmontagne, Waldo Insúa, López Pinillos, Maeztu, Enrique de Mesa, Pérez de Ayala, Pedro de Répide, Alfredo Vicenti e invitaba a adquirirlos «si usted ama los libros bien escritos, bien editados y económicos» (su precio era 3 pesetas).

ciudad tan seductora para las gentes del gremio literario que proclamarían su entusiasmo por ella pues como reconoce el mismo Bello[29]

> A París emigraban los que en su patria sintieron una necesidad intelectual no satisfecha, y allí adquirían carta de naturaleza. Unos iban a la conquista de París; todos estaban conquistados por París antes de ponerse en campaña. Sin contar la turba innumerable de extranjeros que, sin salir de su nación, vivían con el alma puesta en París, teniéndolo por centro de sus pensamientos y por aduana de todas las artes y de todas las ciencias.

Los Machado, los Sawa, Pío Baroja, Insúa, Gómez Carrillo o Luis Bonafoux figuran entre los seducidos aunque varíe entre ellos la actitud adoptada antes, en y después de la visita, contrastando al respecto las palabras barojianas de malestar –«no llevaba ninguna simpatía por París ni un recuerdo agradable de una sonrisa o de una palabra grata [...] la gran ciudad no me fue muy simpática»[30]- con la complacencia mostrada por el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, que en París se encontraría como el pez en el agua.. La sección española de la editorial Garnier, pensada sobre todo con vistas a Hispanoamérica, solía ser su acomodo habitual, más bien precario, y el canario Elías Zerolo, al frente de ella, la persona con la cual debían entenderse. Pero el corresponsal Luis Bello no hubo de pasar por esas vicisitudes.

En el prólogo que abre el libro su autor declara que se trata de una serie de «páginas sueltas» y periodísticas, escritas «para vivir un día», que contienen «las impresiones de un español en Francia», lo cual, si resulta más bien fácil porque está «al alcance de cualquier viaje de novios», constituye una experiencia enriquecedora pues así «el alma ha viajado» o (con otras palabras) ha roto las amarras del casticismo y se ha abierto a nuevas iluminaciones ya que París, dado su manifiesto cosmopolitismo, «es otra vida» y, viviendo esta ciudad, «estamos entre otras gentes» lo cual propiciaría al regreso una comparación serena entre ciudades (París y Madrid) y gentes. Salen entonces a plaza diversos aspectos de la realidad ofrecida ida por una y otra, ciertamente distintas pues, por ejemplo, «nuestras calles destartaladas» no tienen equivalente en aquella «ciudad ideal» que es la capital de Francia, además «ciudad de la acción» frente a «este pueblo donde las voluntades duermen en su blando colchón de rutinas»; diferencia también, y no pequeña, en lo que se refiere a la estimación que alcanzan los literatos en uno y otro país, tanto en vida –«en Francia el literato es capaz de alzar una bandera y de caminar a la vanguardia de los políticos. En esto se diferencia de la España actual, donde el literato sólo llega a soldado de fila» (207)- como póstumamente –«el tributo a la memoria de Zola hace pensar en muchos olvidos nuestros [...] Cuando nuestros grandes hombres mueren, confesemos que falta muy poco para que los demos por muertos» (182)-. Pero no todo han de ser calami-

[29] Bello, 1907: 22-23.
[30] Baroja, 1978: 274.

dades y en algún aspecto saldremos favorecidos en el cotejo: así ocurre que nuestra hospitalidad con los extranjeros es superior a la que se les brinda en la nación vecina ya que «es más sincero, más real el sentimiento de cordialidad con que nosotros acogemos al extranjero que entra por nuestras fronteras» (177).

En el territorio cosmopolita y hospitalario que es París para el arte y los artistas no sólo franceses, el cronista ha encontrado rico asunto para su trabajo en el que preponderan temáticamente artes y letras junto a otras realidades traídas por la actualidad más inmediata –la visita del Bey de Túnez, la fiesta nacional del 14 de julio, la actividad de la Cámara de Diputados-, o más permanentes: una visita al Louvre, la soledad y el silencio en el boulevar a la hora de la siesta o, contrariamente, la noche festiva de un sábado por los mismos lugares. Semejante explosión de alegría contrasta con la negrura de «El inquilino y el portero», un relato dialogado (con las oportunas acotaciones) que me recuerda bastante de cerca los cuentos de José Martínez Ruiz en *Bohemia* (1897), con varios suicidios de vecinos morosos. Cualquiera sea el asunto abordado y el género elegido (pues no todo son crónicas) destacan en *Tributo* ... la excelente calidad de la escritura, los toques líricos y de humor junto a la originalidad con que el autor trata los asuntos, muy lejos de lo convencional o tópico.

## Un libro sobre Madrid.

Cansinos Asséns se ocupa[31] de un grupo de escritores –Emiliano Ramírez Ángel y Pedro de Répide, entre ellos- a quienes llama «los madrileñistas» habida cuenta de que en buena parte de su obra prepondera Madrid –sus cosas y gentes- como tema, presentado con diversidad de enfoque y de tono pues «cada autor de los que componen esta interesante escuela madrileñista nos revela un rasgo de la ciudad tan diversa y contraria». Después del Madrid goyesco y cortesano en Répide, y del Madrid moderno, lírico y sentimental, como provincia, en Ramírez Ángel y Andrés González Blanco; después del Madrid gran ciudad cosmopolita, sede de aberraciones y extravíos, en Antonio de Hoyos; el Madrid bohemio y picaresco de Emilio Carrere. No está completa la lista de integrantes de esa escuela, en la que habría de ser incluido Luis Bello en virtud de su libro *Ensayos e imaginaciones sobre Madrid* (1919), cuyos rasgos distintivos no coinciden con los indicados para dichos colegas, quienes muestran de ordinario plena complacencia o casi con el Madrid que pintan y cuentan con una actitud que dista considerablemente de la negativa adoptada en su día por los noventayochistas ante una ciudad donde diríase que nada existe merecedor de supervivencia pues –tal como constata Antonio Azorín en la segunda parte de *La voluntad* – tanto la política como la literatura, la prensa, el catolicismo y la vida ciudadana se encuentran gravemente afectados por un morbo que se resume en la palabra *Frivolidad*: «lo que [al personaje] le inspira más repugnancia es la frivolidad,

[31] Cansinos Asséns, 1925: II, 173.

la ligereza, la inconsistencia de los hombres de letras. Tal vez sea éste un mal que la política ha creado y fomenta en la literatura [...] El periodismo ha creado un tipo frívolamente enciclopédico, de estilo brillante, de suficiencia abrumadora», complejo que reiteraría en 1941 –libro *Madrid*, capítulo XXVI- al afirmar: «Lo que nosotros [jóvenes del 98] hemos combatido con más tesón, con más denuedo, ha sido la frivolidad, y la frivolidad ha sido nuestro mayor enemigo». Bello, aunque perteneciente a esa generación, amigo de sus integrantes y partícipe de sus preocupaciones, no muestra en su libro rasgos de anti-madrileñismo.

Aunque nacido en Alba de Tormes, Bello, a quien sus padres trajeron a Madrid cuando tenía cinco años, se consideraba madrileño y las páginas de este libro son muestra clara de identificación, sentimiento al que se añade una intención intelectual que supera la simple complacencia en el objeto tratado y justifica el término «ensayo» que aparece en el título del libro:

> Estas páginas [confiesa el autor] obedecen al propósito de reunir unas cuantas notas acerca de cuál ha sido, cuál es y cuál ha de ser el influjo del suelo sobre la ciudad {...]; no considero trabajo muy difícil el de demostrar de qué manera el pedernal de la Sierra y el terrón manchego han servido de obstáculo para la invención de algo tan abstracto como una ciudad cuyas raíces se extendieran por todas las Españas, trayendo la savia de todas, sumándolas a todas, sin ser ninguna de ellas.

Entre quienes lo elogiaron se cuentan lectores tan destacados por su sensibilidad o por su madrileñismo como Azorín –«!Qué bonito es su libro sobre Madrid! Para enterarse de lo que es la capital de España, de sus alrededores, de su ambiente, de su historia, el libro de Bello es insuperable»- y Sainz de Robles –«Lo leí en un par de tirones. Lo releí. A mí, tan entrañablemente madrileño y enamorado de mi Villa, aquel libro me pareció un hermoso panegírico de la capital de España entreverado de poesía y agudeza, de fervor y sugerencias».

*Ensayos e imaginaciones sobre Madrid* vio la luz en 1919, a cargo de la conocida editorial madrileña Saturnino Calleja, dentro de una «Biblioteca Calleja» en la cual se incluyeron obras como *Parlamentarismo español* (Azorín), *Estío* y *Sonetos espirituales* (Juan Ramón Jiménez), *En el umbral de la vida* (Manuel Bueno) o *Evoluciones* (José Moreno Villa). *Ensayo* ..., un volumen en octavo, de 269 páginas, se vendía a 4 pesetas y era presentado por la propaganda editorial con estas palabras:

> En todos los escritos de Luis Bello resaltan siempre dos notas capitales: fina intuición de la realidad y desarrollo diáfano, encadenado y preciso del pensamiento. En el volumen que ofrece hoy, llegan, sin embargo, a superarse sus admirables dotes literarias.// Es una bellísima colección de ensayos, en cuyo fondo late el amor a Madrid, ligados por un sólido nexo espiritual y coincidentes al descubrir con un arte de primera mano lo más íntimo de la vida

> madrileña: el espíritu y el paisaje.// Acaso por primera vez se presenta y se mide el influjo que sobre Madrid han ejercido la Sierra y la Mancha.// Es, además, un libro de encantadora sencillez y de constante amenidad.

Va dedicado «A D. BENITO PÉREZ GALDÓS, patriarca de Madrid, con la miasma pasión que tuve desde niño por él», mantenida a lo largo del tiempo ya que en 1915, por ejemplo, Bello iba a visitarle «a su casita del barrio de Argüelles» y reparaba en sus «ojos alegres, tan pequeños, tan agudos, [que] os invitaban a conversar», amenazados ya por la ceguera. Integran el libro artículos insertos anteriormente en la prensa y reunidos ahora procurando la mayor coherencia entre sus piezas, las cuales se agrupan en los apartados siguientes: «Ensayo sobre Madrid» (catorce capitulillos), «El Madrid de Don Benito» (cinco), «La moral del Cine» (ocho), «Paisajes madrileños» (nueve) y «Nuevo arte de vivir» (siete). No será fácil separar *Ensayos* de *Imaginaciones* pues ambos se dan la mano mezcladamente en sus páginas.

Entidad de ensayo, pero con sus toques imaginativos, posee el primer apartado (data de enero de 1919) que considera la Villa y Corte como «un artificio maravilloso» o «un esfuerzo gigantesco» al cual contribuyeron factores muy diversos. La tesis que anima el ensayo es la creencia del autor de que existen dos fuerzas contrarias –«furias» las llama- que se han disputado el dominio de Madrid: la Mancha y la Sierra, pugna resuelta a favor de la independencia del objeto disputado luego de los tres períodos siguientes: «La Sierra y la Mancha penetrando en Madrid», período cuyo final está reciente y que dejó paso a otro de «equilibrio» que trajo consigo la liberación de Madrid, dueña y señora de sí misma en adelante y, lo que vale más, penetrando a su vez en el territorio de ambas; a lo largo de las páginas donde esa tesis se explicita, la historia, la geografía y la sociología son empleadas como apoyo y resulta manifiesta una mayor simpatía por la Sierra, calificada en el capitulillo XI de «divina», descritos o evocados con cuidadoso mimo sus lugares, mientras que la Mancha, esa «tierra llana que empieza más allá del puente de Toledo», no merece tanta. Una cierta variedad de asuntos no principales pero sí coadyuvantes anima el conjunto merced, por ejemplo, a la utilización de la literatura como ocurre con las serranillas del Arcipreste o con el sainete de don Ramón de la Cruz.

Desde la dedicatoria del libro, Galdós resulta una presencia reiterada que preside, ya en forma de recuerdo literario –«Habíamos ido [los jóvenes redactores de *Electra]* a esos barios bajos de la mano de Galdós. Nos arrastraba lo pintoresco, la huella de la Historia, de la madre Clío, que nos enseñaba por dónde se escondieron los héroes de los *Episodios Nacionales* y se acercaban al pueblo los de las *Novelas Contemporáneas*»-. El segundo de los apartados, «El Madrid de Don Benito» (data de 1919), es continuación del anterior pero ahora el protagonismo se desplaza de la ciudad al escritor y es una muestra más de la admiración que Bello sentía por el autor de *Fortunata y Jacinta;* Galdós, que «ha perpetuado un siglo», el XIX , ha hecho esa perpetuación «con amor» y tomó a Madrid –sus cosas y sus gentes- como campo

de experimentación, así «en la concepción amplia del engranaje de las vidas humanas» como en lo que pueden ser pormenores, haciendo uso, llegado el caso, del humor y bien lejos de la frialdad o impasibilidad que se le achacó y que Bello niega.

Una conferencia, «La moral y el Cine» (Madrid, teatro de la Comedia, 26-XI-1912), constituye el apartado tercero y Bello lo subtitula «ensayo de costumbres madrileñas» para que así quede justificada su inclusión. Es uno de los más tempranos acercamientos al séptimo arte de un literato español cuyo trabajo no insiste en los aspectos técnicos sino en otras realidades, sociológicas particularmente, pues sus reflexiones tratan, por ejemplo, de la «fuerza social» del cine, puesta de manifiesto en la asistencia a las salas de las gentes pueblerinas que vienen a Madrid y en cuyos «cerebros y corazones elementales» producirá sin duda un efecto turbador que supone, en primer lugar, la adopción de usos y costumbres que nos llegan de otros países, preparando en aquéllas sitio para una moral distinta a la propia.

Plenamente dentro del contenido madrileñista del libro queda el cuarto apartado, «Paisajes madrileños», una serie de cuadros o estampas compuestos entre 1900 y 1919, basado alguno en sucesos del momento (caso de «El incendio de las Salesas»)[32]; ejemplo otros (como «De la Bombilla a los Viveros», lograda pieza costumbrista) de la capacidad narrativo-descriptiva del autor. Con la placidez y la alegría de «Fiesta de otoño en el Parque del Oeste» contrasta la negrura de «El Depósito» (de cadáveres), visión deprimente de una realidad trágica, a la que parecen sumarse el cielo –«pálido y frío»-, el campo –«silencioso»- y el río –aquí de «curso raquítico».

Cierra el libro «Nuevo arte de vivir», subtitulado «ensayo de costumbres literarias», apartado cuyo encaje resultaría atendible si tales costumbres se localizaran en los ambientes madrileños, donde viviría el posible destinatario de la reflexión: un joven colega al que se le indican caminos y posibilidades, entre otros varios como que se escude en la vocación («algo grande e indefinido»), que no pretenda encerrarse en la estéril torre de marfil y, en su lugar, se instale en la realidad; el talento no basta para conseguir el éxito y debe acompañarse con la habilidad que consiste en el conocimiento y observancia de «una política (que hay) en la república de las letras», necesaria para avanzar, etc.; impresión, en definitiva, la transmitida por Bello al joven colega, aprendiz o alevín de escritor, muy poco optimista..

Bello conoce bien Madrid porque sin duda la ha pateado abundantemente y en sus indicaciones al respecto se juntan a ese conocimiento, el interés y la simpatía por el objeto tratado si bien no falten censuras de claro resabio noventayochista ante determinados abandonos e incomprensibles actitudes. Diríase que estamos frente a

[32] El edificio de las Salesas Reales fue construido por deseo de Fernando VI y de su esposa doña Bárbara de Braganza hacia 1758; incautado por el Estado en 1870, en él se estableció el Palacio de Justicia (que alberga la Audiencia, el Tribunal Supremo y los Colegios de abogados y procuradores). Fue arruinado en el pavoroso incendio de mayo de 1915 de cuyas consecuencias habla sentidamente Bello en el artículo «Las ruinas de las Salesas» (*La Esfera*, Madrid, 4-III-1916).

un retrato más que nada topográfico de un Madrid datado en el tiempo –desde principios del siglo XX- en el que comparecen lugares, edificios, personas, personajes y hechos diversos de bien diferente jerarquía, más el arte, la política y la historia. La precisión descriptiva; una matizada y original adjetivación y una vigilada y no muy abundante frecuencia comparativa; cierta carga culturalista, de naturaleza literaria principalmente, en forma de alusiones a libros y autores[33] creo son los más notorios rasgos estilísticos de este volumen.

JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ CACHERO
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

## Bibliografía

Amorós, Andrés (1973), *Vida y literatura en «Troteras y danzaderas»*, Madrid, Castalia.

Anónimo (1935), «Anoche murió en Madrid don Luis Bello», *El* Sol, Madrid, 7-XI-1935.

Araquistáin, Luis (1928), «Homenaje necesario», *El Sol*, Madrid, 24-III-1928.

Azorín (1927), «Un misionero». Sirve como prólogo del tomo III de *Viaje por las escuelas de España*, Madrid, Espasa-Calpe.

Baroja, Pío (1978), *Final del siglo XIX y principios del XX*, tomo VII de sus Obras Completas, Madrid, Biblioteca Nueva.

Baroja, Ricardo (1989), *Gente del 98*, Madrid, Cátedra.

Bello, Luis (1907) *El tributo a París*, Madrid, M. Pérez Villavicencio

____ (1919), *Ensayos e imaginaciones sobre Madrid*, Madrid, Editorial Saturnino Calleja

____ (1926), *Viaje por la escuelas de España*. Madrid, Magisterio Español.

____ (1973), *Viaje por las escuelas de Galicia*, edición preparada por gonzalo Anaya, Arealonga, Akal Editor, Madrid.

____ (1985), *Viaje por las escuelas de Asturias*, Introducción de José Esteban y Epílogo de Juan Benito Argüelles, Gijón, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.

____ (1994) *Extremadura*. Edición y estudio preliminar de Encarnación Lemus López. Mérida, Editora Regional de Extremadura.

[33] Anotaré tres a «Clarín», más llamativas por datadas en un momento en el cual era más bien baja la estimación crítica de que gozaba Leopoldo Alas.

____ (1995) *Castilla y León*. Edición y estudio introductorio de Agustín Escolano. Valladolid, Ámbito.

____ (1998) *Viaje por las escuelas de Madrid.* Edición y estudio introductorio de Agustín Escolano. Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.

Cansinos Assens, Rafael (1925), *La nueva literatura. Las escuelas*, Madrid, Editorial Páez.

Carretero, José María, «El Caballero Audaz» (1917) *Lo que sé por mí (cuarta serie)*. Madrid

Darío, Rubén (1926) *Epistolario-I*, *Obras Completas de Rubén Darío*, XII. Madrid.

Díez-Canedo, Enrique (1935), «La muerte de Luis Bello», *El Sol,* Madrid*,* 24-XI.

____ *Conversaciones literarias (tercera serie: 1924-1930)*, México, Joaquín Mortiz.

Espina, Antonio (1928), «Sobre *Viaje por las escuelas de España*», *Revista de Occidente,* Madrid, XIX, número 56.

Esteban, José (1972), «Un centenario olvidado: Luis Bello», *Triunfo,* Madrid, numero 515, 12-VIII, pp. 43-44

Fernández Gutierrez, José María (2000), *La Novela Semanal*., Madrid, CSIC.

García Sanchiz, Federico (1959), *Tierras, tiempos y vida. Memorias* Madrid, Altamira,.

González Ruano, César (1951), *Mi medio siglo se confiesa a medias. Memorias*. Barcelona, Noguer.

Insúa, Alberto (1959), *Amor, viajes y literatura. Memorias*, Madrid, Tesoro.

Mori, Arturo (1932), *Crónica de las Cortes Constituyentes de la Segunda República Española*, Madrid.

Ossorio y Bernard, Manuel (1903), *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid.

Rojo Ovies, Josefina (1979-1980), «Noticia de Luis Bello (1872-935) y de su libro *Viaje por las escuelas de España*», *Archivm*, Universidad de Oviedo, XXIX-XXX, pp. 115-143.

Ruiz Albéniz, Víctor («Chispero») (1944), *¡Aquel Madrid...! (1900-1914)*, Madrid.

Sainz De Robles, Federico (1971), *Raros y olvidados. (La promoción de El Cuento Semanal)*, Madrid, Prensa Española.

____ (1975), *La promoción de EL CUENTO SEMANAL, 1907-1925. (Un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española),* Madrid, Espasa-Calpe.

Sampelayo, Juan (1972),«Un centenario literario madrileño: el de Luis Bello», *ABC*, Madrid. 15-II.

Sassone, Felipe (1958), *La rueda de la fortuna. (Memorias)*, Madrid, Aguilar.

Trapiello, Andrés (1997), *Los nietos del Cid. La nueva Edad de Oro de la literatura española (1898-1914)*, Barcelona, Planeta.

Jacint Creus
Las primeras recopilaciones de textos orales en Guinea Ecuatorial, 1890-1913
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 2007, LXXXIII, 269-288

# LAS PRIMERAS RECOPILACIONES DE TEXTOS ORALES EN GUINEA ECUATORIAL, 1890-1913.

Si alguna característica debiéramos señalar en la colonización africana de primera época, podría ser la substitución de la ignorancia objetiva de toda clase de observadores europeos por el prejuicio interesado. Entendida la cultura occidental como la forma «natural» de pensamiento, de organización y de reproducción social, el presunto «descubrimiento» de ciertos rasgos cercanos en las culturas africanas las reafirmaba como objeto de colonización. Las recopilaciones de su literatura oral obedecían a este presupuesto, así como otras producciones etnográficas y literarias:

> Si se pudiera suponer (como lo dicen los Parsis) que el universo está sometido a dos principios, en el que uno hace el poco bien que vemos, y el otro el mal de que abunda, nos arriesgaríamos a creer que es en la África donde este falso principio más ejerce su poder. No hay otro país que produzca tantos venenos, bestias feroces y reptiles ponzoñosos. Lo poco que sabemos de la historia de Marruecos, de los negros de Ardra, de los Jaggas, y de otros pueblos de la costa, hasta el país de los Hotentones, debe prodigiosamente semejarse a la historia de los Leones, de las Onzas y de las Serpientes, muy dignos de habitar este ardiente país, juntamente con los Reyes Caníbales, que hacen conducir al matadero la carne de sus prisioneros. En medio de estos horrores asquerosos, y entre estos monstruos sanguinarios, que los unos venden a sus hijos, y los otros comen a sus cautivos, se halla sin embargo la justicia natural, la verdadera virtud, la constancia en el dolor, y un generoso desprecio de la muerte. Estos ejemplos, aunque sean raros, son suficientes para interesarnos por estos entes degradados, y para acordarnos que son hombres: así como en un desierto árido, dos ó tres plantas verdes que el

*Entregado: 11-3-2006. Aceptado: 10-12-2006*

> caminante descubre desde lejos, le consuelan, y aun le advierten de que está sobre la tierra.[1]

*Sélico* es una pequeña novela de pretensiones lacrimógenas, cuya historia se sitúa en el reino de Ouidah, en la costa del actual Benín, y nos relata los amores desafortunados e insatisfechos de este valiente personaje ficticio y de la princesa Berisa, maltrechos por la interposición del conquistador Audaty (Agadja) de Dahomey (1724). Los prejuicios en relación a los africanos son los habituales de la época: cuando el tráfico de esclavos, esa asociación malvada entre europeos y africanos, castigaba todavía con total libertad la costa occidental de África, convertida en una tierra donde triunfaban la violencia y la inmoralidad, por encima de los valores «tradicionales» africanos y los de aquella «justicia natural» que el anónimo autor de *Sélico* proclamaba: «la verdadera virtud, la constancia en el dolor, y un generoso desprecio de la muerte». Claro que aquella pequeña novela del *Diario de Barcelona* desarrolla un argumento de amor y valentía que equipara aquella «justicia natural» a los valores de Occidente; pero de hecho no buscaba más que gustar a los lectores de la época, ávidos de exotismo en unos momentos en que el continente negro aparecía como «vacío» para el conocimiento europeo.

Las virtudes del joven Sélico, sin embargo, no eran más que «dos o tres plantas verdes en un desierto árido», un prejuicio que –como todos- tiene mucho que ver con el sentido que las sociedades que lo proclamaban creían poder otorgar a la realidad del mundo en que vivían: la justificación del comercio de esclavos mediante una interpretación interesada de ciertos pasajes bíblicos[2] se complementaba con una visión del africano en que sólo la violencia podía conseguir una cierta «domesticación» de aquéllos que eran presentados como «leones, onzas y serpientes»; y que no tenían salvación fuera de un sistema de trabajo forzado, de firme disciplina y de falta de derechos. Si aporto aquí esta citación es por dos razones de contexto: 1797, el momento en que la novela se publicó en el decano de los periódicos españoles, ya es un momento en que, pasada la revolución francesa, en toda Europa se hablaba de derechos; y, por otra parte, ya hacía varios años que España había firmado con Portugal la cesión de los territorios de la actual Guinea Ecuatorial (1778), precisamente con la intención de crear allí bases comerciales para la deportación de negros africanos.

Claro que, en aquella época, nuestro país no sólo había dejado de ser una gran potencia; sino que le esperaba un largo y complejo siglo XIX plagado de sobresaltos, en que iría perdiendo su carácter de potencia colonial. Sólo a partir de 1868 se haría realidad su presencia en Guinea; y sólo a partir de 1883, con el resoplo de la conferencia de Berlín en la nuca, empezaría a tomarse en serio su tarea de colonización. En unos momentos difíciles para un país que terminaría desquiciado por el de-

[1] Anónimo, «Sélico: novela africana».
[2] Génesis, 9, 20-27; I Corintios, 7, 20-22; etc.

sastre de 1898, ninguna empresa comercial se sintió atraída por aquella nueva aventura ultramarina; y, deseosa de presentar su candidatura al reparto del botín africano, la Administración española cedió gran parte del protagonismo de la colonización de aquellos territorios a los misioneros claretianos, especialmente durante los primeros años, los cuales desarrollaron allí su labor «civilizatoria» en connivencia con un Estado que proclamaba su deseo de separación de poderes en relación a la Iglesia Católica.

Ir a Guinea a «cristianizar» y a «civilizar» implicaba también un cambio de perspectiva: si el público metropolitano había dado por buenos los prejuicios implícitos en el texto de *Sélico* (y otras muchas narraciones en la misma dirección), ahora se imponían unos matices que, sin poner en duda la pretendida «superioridad» europea, también debían dejar meridianamente claro que el «esfuerzo» de «civilizar a los negros» valía la pena: desde el punto de vista económico, porque las enormes riquezas que encerraba el suelo guineano podían aconsejar cualquier inversión; y desde el punto de vista humano y cristiano, porque las sociedades africanas, ciertamente «salvajes», tenían un «fondo» de justicia «natural», de bondad «natural», de valores «naturales» que podían servir de base a la doble tarea encomendada a los misioneros: *Sélico* ya no podía ser un personaje puramente «excepcional» en aquellas sociedades desconocidas; que, si bien continuaban estando situadas «en medio de horrores asquerosos, y entre monstruos sanguinarios», ello era debido a que no habían sabido encontrar el camino «adecuado», como los europeos, para concretar en hechos sociales los valores «universales» que, sin embargo, poseían.

La diferencia de discurso encontró un medio de difusión convincente en una cierta literatura oral africana que los misioneros empezaron a publicar años más tarde de su llegada. En Europa, en aquella época, se consideraba que la literatura oral formaba parte esencial de un mundo rural que encarnaba los «valores tradicionales» de un país, concebido como un ente dotado de una personalidad conservadora que se pretendía «auténtica» y que se defendía mediante la preservación de «su» «cultura» (por ejemplo, en las colecciones de literatura oral) frente a una «modernidad» que representaría valores de progreso material pero de decadencia moral y de substitución cultural. En África la literatura oral, como tantas otras cosas, fue recopilada y estudiada desde parámetros exclusivamente europeos. «Mostrar cómo eran los africanos» era el objetivo inmediato de trabajos realizados por no especialistas que, previamente, tenían que determinar qué era lo que «merecía la pena» ser mostrado, ser transcrito y publicado. Y aquí, nuevamente, volvería a funcionar el concepto de «autenticidad» otorgado a toda la literatura oral «digna de ser recopilada». Sólo que, en esta ocasión, esa «cultura tradicional» que debía ser objeto de estudio no tenía como finalidad la «recuperación del pasado»: las sociedades africanas eran percibidas como no históricas; y, en la Gran Cadena ideada por el evolucionismo cultural, ocupaban «estadios anteriores» de «civilización»: la literatura oral, pues, podía ser recopilada «naturalmente» en aquellas sociedades «atrasadas», lo cual podría

dar un poco más de luz a los «estadios anteriores» propios; y, en cualquier caso, ayudar a la tarea «civilizatoria» que justificaba el proceso de opresión. A diferencia de Europa, pues, los recopiladores de literatura oral suspiraban porque se cumpliera un proceso de «substitución cultural» que precisamente sus recopilaciones mostraban como «posible».

La premisa es clara: Los africanos tienen cosas parecidas a las nuestras», pero en un «estadio anterior», «más atrasado». Éste es a la vez el punto de partida (recopilación) y el punto de llegada (difusión) de las primeras colecciones publicadas en nuestro país. Y, muy curiosamente –o no- la primera de ellas apareció en catalán, en una de las principales revistas de la *Renaixença*, *La Veu del Montserrat*[3], a cargo del sacerdote Josep Masferrer, jefe de redacción d aquella revista vicense que acabaría siendo *La Veu de Catalunya*. La publicación de estos tres artículos de literatura oral bubi por parte de alguien que, como este autor, jamás pisó tierra africana, se debe relacionar directamente con la presencia de los misioneros claretianos en Guinea, adonde llegaron en noviembre de 1883. Masferrer confiesa haber conocido en Vic al P. Ciriaco Ramírez, primer Prefecto Apostólico claretiano de Fernando Poo[4]; pero es que esta Congregación fue fundada en Vic, donde tenía su Casa madre, muchos claretianos procedían de esta diócesis y el propio Masferrer debió tener a algunos de ellos como alumnos, ya que era profesor del Seminario de la ciudad: efectivamente, afirma seguir manteniendo correspondencia con misioneros destinados a Santa Isabel y a Banapá[5], por lo que hemos de pensar que éstas son sus fuentes. El hecho de que los tres artículos ocuparan la totalidad de la página de portada de los números en que aparecieron, da idea de la importancia que la revista quiso dar a una publicación que se incorporaba a aquella nueva concepción de las sociedades africanas:

> Los bubis, vegetando en la ignorancia de toda educación religiosa y oprimidos por el peso de la costumbre y de la tradición de un transcurso tan largo de vida salvaje… (14 de junio).
> La raza bubi, conforme significábamos en nuestro penúltimo artículo, no es una raza tan degradada que no ofrezca a los ojos de la observación claras muestras y vestigios patentes de ciertas ideas morales que convencen plenamente a cualquier espíritu sereno. (28 de junio).

En el marco ideológico descrito más arriba, y que ahora podemos volver a definir, ¿cuáles eran, entre los bubis, esas «ideas morales que convencen plenamente

[3] Masferrer: números 24,25 y 26, pp. 1-2. Las citas textuales han sido traducidas del catalán.
[4] El P. Ramírez había asistido al Capítulo General de la Congregación, celebrado en Vic en junio de 1888; después había regresado a Santa Isabel, donde murió el 30 de agosto del mismo año.
[5] En 1890 el Superior de Banapá era el P. Joaquim Juanola, que mantuvo una actividad etnográfica constante, fundó y dirigió durante muchos años la revista claretiana *La Guinea Española*, destinada al público general, y escribió, entre otras obras, dos gramáticas bubis.

a cualquier espíritu sereno»? Todos aquellos aspectos en que pudieran a asemejarse a los católicos europeos. En este contexto, a Masferrer no le interesa el conjunto de la mitología bubi, ni de su cancionero popular. Su pretensión es mucho más reduccionista: reportar algunos de los mitos (creencias) y canciones, de entre los que los claretianos le debieron contar, que se acercaran más o menos a su propio pensamiento. Y ello con el objetivo explícito, además de los mencionados, de servir de ejemplo a los lectores católicos de aquel semanario conservador: si incluso los bubis, que son unos salvajes, tienen estas creencias, cuánto más nosotros, civilizados y cristianos, no deberíamos ser más escrupulosos con nuestra vida y con nuestras creencias:

> Por lo menos, nadie podrá negar que en sus homenajes al cornudo son mucho más excusables los bubis (…) que el liberalismo italiano, tan sacrílegamente ingrato con nuestra Madre la Iglesia. (14 de junio).

Dentro de esta lógica, una parte del primer artículo y todo el segundo se centran en el mito bubi que Masferrer califica «del bien y del mal». De hecho, se trata de una síntesis resumida de distintos relatos mitológicos que Masferrer transcribe de esta manera:

> Kasibila creó a Rupé. Así fue cómo Rupé existió; y, no viendo nada que le rodease y le hiciera menos amarga su soledad, hizo el mundo y prosiguió su obra productora siendo el padre de Lolaha, que fue el primer hombre (llamado Kololaha), y de una mujer a la que llamó Tehe, que fue de esta manera la primera de las hembras (llamada por ello Katehe).
>
> Rupé les dijo: Quedaos aquí; y les puso en un jardín cerrado y hermoso, donde les custodiaba. El hombre y la mujer eran ciegos, porque Rupé no creía que necesitaran la vista; y los ángeles, o amigos de Rupé, les alimentaban muy bien y les daban todo lo que deseaban, con la condición, no obstante, de que jamás debían querer ver las cosas.
>
> Al cabo de poco tiempo se situó cerca de aquella feliz pareja una serpiente muy bella, que traía una fruta en la boca, y les dijo: escuchadme, si probáis esta fruta y la coméis, vuestros ojos, hasta ahora cerrados a la luz, verán; y mirando las cosas que os rodean veréis este mundo, que no conocéis por propia experiencia natural, su belleza, el sol que hace brillar su hermosura, la luna que lo encanta por la noche, los colores alegres de los pájaros, que tanto por la noche como durante el día os han deleitado hasta la hora presente con sus voces melódicas.
>
> Lolaha y Tehe comieron la fruta, y enseguida se les abrieron los párpados, y miraron las cosas, y vieron… cómo la serpiente sonreía con malicia, y a Rupé airado que, tomando una vara de fuego, los flageló y los hizo acudir a trabajar.
>
> Desde entonces los bubis persiguen siempre a la serpiente, y la persiguen a muerte, dándole el nombre de Mo o Morimó.

> Y sigue la tradición, y acaba diciendo que Lolaha y Tehe fueron desde entonces enemigos de Dios, y tuvieron que trabajar, y tuvieron… un montón de hijos. (21 de junio).

No conocemos las fuentes, ni su fiabilidad, ni el tipo de cambios que pudo sufrir el relato publicado por Masferrer: evidentemente, las traducciones del tipo «Dios», «ángeles», «morimó»[6], etc., no parecen adecuadas a lo que hoy conocemos sobre la mitología bubi[7]. En cualquier caso, el autor resalta el evidente parecido del relato mitológico bubi con el relato bíblico del Paraíso, aportando determinados versículos del libro sagrado; y por un momento parece que va a ir más allá en sus explicaciones:

> La creencia de la que hablamos es una opinión, aunque falsa, muy antigua, que se ha extendido por civilizaciones de origen y carácter diferentes, y que ha surgido en distintas épocas, teniendo con todas, como muchas otras, su cuna y nacimiento en el lejano y miserioso oriente. (21 de junio).

Masferrer, por lo tanto, se da cuenta de que puede haber un sustrato común en muchos de los mitos orales de culturas distintas. Pero no puede ir más lejos: el relato mitológico que acepta como propio, el de la Biblia, para él es el único verdadero, es superior y no puede obedecer a un origen común, a una herencia compartida. No puede establecerse ninguna comparación en un plano de igualdad. Y, a partir de aquí, los razonamientos del autor se refieren a posibles reminiscencias de una religión «natural», o a un posible recuerdo de una «prevaricación original» que fue la causa «real» de la decadencia de todas las razas: «perversión que solamente puede curar el influjo de la Gracia que infunde el Cristianismo. (28 de junio)».

La conclusión, en definitiva, vuelve a ser equivalente al punto de partida: para los lectores católicos de *La Veu del Montserrat*, la edificación; para los bubis, la evangelización. Hablar extensamente de las tradiciones y de los cantos bubis se justifica exclusivamente en ese doble objetivo[8], común a otras recopilaciones llevadas a cabo por otros religiosos.

En el periódico catalán ya no volvieron a aparecer nuevas referencias a la literatura oral africana. Tres artículos habían abierto y cerrado el círculo. Tampoco era su tema; y desapareció en 1901, poco antes de que los claretianos destinados en Guinea sacaran a la luz *La Guinea Española* (1903-1969), una revista misionera de importancia enorme, por su contenido y su continuidad; desde 20 años después de la llegada de los claretianos a Guinea (cuando, por lo tanto, ya podemos considerar

[6] En realidad, es el nombre que se da en bubi a cualquier espíritu.

[7] *Vid.* la obra del claretiano Martín del Molino, 1989.

[8] Las canciones obedecen a los mismos criterios: «Oye tú, Pene, vieja de poca vergüenza. Si quieres ir a la ciudad, esconde un poco tu desnudez; tu vergüenza debería recordarte que eres la madre del cándido Tolope» (28 de junio).

su labor como consolidada, así como gran parte de su expansión y la imposición de su modelo) hasta poco después de la independencia de la colonia[9]. La periodicidad de la revista fue variando con los años y con el contexto histórico; su contenido fue extraordinariamente diverso; pero podemos señalar en su itinerario dos preocupaciones que los misioneros españoles en Guinea siempre dejaron traslucir en aquella publicación que, totalmente en lengua española, se distribuía tanto entre los coloniales de Guinea como entre los fieles metropolitanos: una preocupación por los asuntos religiosos y una preocupación por la etnografía.

Lo que de verdad pretendían los misioneros era «explicar su labor». *La Guinea Española* fue su portavoz ante la sociedad colonial y ante los sectores sociales españoles que la apoyaban. Y el acercamiento etnográfico (rudimentario, falto de metodología, ejercido desde parámetros eurocéntricos, etc.) estuvo presente en todos los números de la revista: los europeos residentes en Guinea y los europeos residentes en España debían darse cuenta de la importancia misionera en la nueva colonia, de su expansión por territorios que nadie más se interesaba por colonizar, la cantidad de niños y niñas acogidos en sus internados, la calidad de la educación que les dispensaban, y los peligros que la actividad misionera encerraba. Repletos de anécdotas de todo tipo, a menudo presentadas como categorías, los trabajos etnográficos publicados en aquella revista religiosa estaban orientados a mostrar a las sociedades guineanas bajo el doble prisma que ya hemos comentado: por una parte, «salvajes» temibles, holgazanes y viciosos empedernidos, que sólo la actitud heroica de los misioneros podía llegar a «suavizar»; por otra parte, gente poseedora de una cierta dosis de «bondad natural» a la que los mismos misioneros podían apelar en su ingrata labor. Curiosamente, en este contexto ideológico la literatura oral ocupó siempre una posición subordinada a estudios etnográficos más amplios. Hasta el punto de que no se encuentran relatos orales presentados de forma independiente hasta 1908, cuando el P. León García, un personaje muy destacado en esta labor de recopilación de la literatura oral guineana[10], empezó a publicar la primera de las dos series de cuentos que aparecieron con su rúbrica:

[9] El primer número apareció el 1 de abril de 1903 y el último se publicó el 1 de junio de 1969. Sólo dejó de aparecer entre mayo de 1905 y enero de 1907; y entre septiembre de 1940 y abril de 1943. A partir de la independencia (octubre de 1968) sólo se publicaron tres números más.

[10] León García Andueza, nacido en la localidad navarra de Baquedano (11 de abril de 1876) y fallecido frente al Cabo de San Juan (17 de marzo de 1915): llegado a Guinea el 17 de junio de 1903 –47ª expedición claretiana-, desempeñó su labor sobre todo en la isla, donde llegó a ejercer como Superior de las Misiones de Batete y San Carlos, siendo después destinado a Concepción y, más adelante, a las Misiones continentales de Río Benito y Cabo de San Juan.

Había en un pueblo una madre que tenía dos hijos, uno muy bueno, dotado de un corazón de oro: el otro, díscolo en extremo, era el tormento de su madre.

Terminada la comida cierto día, mandó la mujer al mejor de sus hijos que fuera a lavar los platos al río que estaba cercano a la casa.

El niño obedeció y colocando los platos sobre su cabeza marchó dando saltos de placer y contento a cumplir el mandato de su cariñosa madre. Había que verle con su manojito de hierba en mano, limpiar por dentro y por fuera los platos de su madre.

Luego que hubo terminado su faena y cuando se disponía para volver a casa resbaló, cayéndosele de la cabeza todos los platos y llevándose la corriente del río precisamente el plato que más apreciaba su madre.

Todo triste y desconsolado el pobre niño, volvió á su casita diciendo a su madre lo ocurrido. Ésta, llena de enfado al oír el relato, le mandó a buscar el plato amenazándole con un grave castigo si inmediatamente no se lo presentaba.

El candoroso niño, siempre obediente, volvió nuevamente al río en busca del plato perdido.

Tan pronto como llegó al lugar del fracaso, se determinó a seguir la corriente del río hacia la playa hasta que lograra encontrarlo…

Andando, andando machete en mano y abriéndose camino por entre las malezas de la orilla del río, se encontró con un pobre anciano lleno de llagas y a punto de fenecer víctima de abrasadora sed, el cual, dirigiéndose al niño, le dijo:

- Lava, hijo, mi cuerpo; y dame agua para beber porque tengo mucha sed.

El niño se enterneció en extremo y acercándose a él le lavó cuidadosamente. Luego cortó una hoja de matanga é improvisando un vaso, le dio a beber agua fresca del río. Agradecido el pobre anciano a un joven tan compasivo, le dijo:

- *Bue ennah i lele*, es decir, «tú verás cosas buenas».

Terminada tan buena obra y oídas las palabras del viejo, el niño prosiguió su camino río abajo en busca del plato perdido.[11]

El protagonista de este cuento inicial se enfrenta a un doble viaje, de ida y vuelta, característico de lo que hoy llamaríamos «cuentos iniciáticos»: a la ida debe resolver satisfactoriamente una serie de pruebas, que en la versión publicada en *La Guinea Española* consisten en prestar ayuda a dos ancianos: «Lava, hijo, mi cuerpo; y dame agua para beber porque tengo mucha sed», le indica el primero; «Lávame, joven, y quita de mi alrededor las moscas que me molestan», es el ruego del segundo. La reacción de ambos a la solicitud del protagonista es idéntica: «*Bue ennaha i lele*… tú verás cosas buenas…»; y la premonición se cumple por un tercer anciano, que tras hospedarle tres días en su casa y someterle a nuevas pruebas, le entrega una ca-

[11] García, León, «Un buen hijo (cuento bubi)», *La Guinea Española*, año V, número 4, 25 de febrero de 1908, s/p.

labaza con la que emprende el viaje de regreso. De nuevo en casa, nuestro héroe golpea la calabaza contra el suelo, y de ella comienzan a salir «platos bonitos, incluso el perdido, cuchillos, anillos, espejos, tijeras, pendientes, brazaletes, antílopes, cabras, gallos y gallinas»: un repertorio de bienes y objetos que, en la situación de la época, podían ser considerados riquezas suficientes para reparar la falta inicial del muchacho y facilitar una fastuosa reintegración al grupo familiar.

Por lo tanto, se trata de un cuento francamente interesante y relativamente complejo: presenta un itinerario iniciático muy claro, que el recopilador –o su informador- esconde al presentarnos unos personajes del bosque propios del mundo «real», «de los vivos»: una primera manipulación estilística que, respondiendo quizás al intento de «suavizar» el presunto carácter «fantasioso» (ante los ojos occidentales) de los personajes supranaturales que suelen poblar tal clase de historias, si por una parte consigue una cierta impresión de verosimilitud, también dificulta una interpretación «pagana» del relato. El efecto «realista» se subraya con la presencia de frases en lengua bubi, que también buscan una sensación de «autenticidad». Finalmente, la presencia del otro hermano, caracterizado como «díscolo en extremo», «el tormento de su madre», parece sugerir una estructura más compleja, definida por Denise Paulme como «en forma de espejo»[12], que requeriría una repetición del doble viaje por parte del hermano malvado, su negativa a ayudar a los ancianos, y el fracaso final de su misión.

Al P. García no le interesaban –o desconocía- los aspectos más esotéricos del relato; y las manipulaciones que hemos visto, los olvidos, la falta de desarrollo de una segunda cadena de episodios, etc., se justifican por el tipo de objetivo perseguido: el principio y el final de los cuentos, presentados así a modo de conclusión:

> Al llegar aquí, no podemos menos de confesar que es un mito cuanto acabamos de relatar: mito que más de una vez hemos oído contar a los bubis en sus ratos de ocio; pero que no deja de darnos a entender cómo Dios ha escrito su Ley en los corazones de todos los hombres y cómo en todos los climas y en todos los tiempos tienen cabal cumplimiento aquellas palabras del Espíritu Santo que nunca debieran perder de vista los padres y madres de familia: "*Erudi filium tuum, et refrigerabit te, et dabit delicias animæ tuæ*": "Enseña a tu hijo, y te recreará, y causará delicias a tu alma"[13].

La afirmación del P. García se sitúa en uno de los extremos de la discusión; puesto que al intentar «darnos a entender cómo Dios ha escrito su Ley en los cora-

[12] «Los actores principales son dos y el cuento se desarrolla en dos partes simétricas. Los héroes emprenden, de manera sucesiva, una misma búsqueda, en el curso de la cual son sometidos a pruebas idénticas, pero sus conductas opuestas conducen a resultados contrarios» (Paulme, 1976:38); en las páginas siguientes, la autora desarrolla las características de este tipo cuentístico y propone diversos ejemplos.

[13] Proverbios, 29, 17.

zones de todos los hombres y cómo en todos los climas y en todos los tiempos tienen cabal cumplimiento las palabras del Espíritu Santo», quería significar que las sociedades guineanas disponían de una base para «digerir» la colonización. Esta preocupación misionera por «humanizar» las culturas guineanas, o sea por buscarles puntos de contacto con la cultura occidental cristiana, sería decisiva en la selección de la literatura oral ofrecida a los lectores; y se complementa perfectamente con la segunda parte de la conclusión del P. García, que proclama la preeminencia de la finalidad didáctica, moralizante, del cuento. Se escoge, por lo tanto, de entre el contenido de un cuento sumamente complejo, aquella parte susceptible de transmitir valores «universales», o sea semejantes a los europeos; y se rechaza o se manipula el mensaje iniciático, o sea aquella parte del cuento susceptible de transmitir valores «inadecuados», impropios de «la» civilización «verdadera», considerados «particularistas» y «supersticiosos».

Así, el segundo cuento publicado por el autor concluye de una forma elocuentemente parecida:

> Si alguna vez tenemos la desgracia de juntarnos con malas compañías o de caer en las redes del pecado, imitemos a la tortuga; y así como ella se escapó de las manos de aquella vieja endemoniada y se fue al mar, así nosotros huyamos de las ocasiones de pecar y acudamos a María, verdadero mar de gracia y océano de santidad. Allí, en su Corazón maternal, encontraremos refugio y amparo; pues no en vano se llama y es en verdad Refugio de los pecadores. Refugium peccatorum. Ora pro nobis»[14].

La astuta tortuga, que primero intenta engañar al perro de quien se ha hecho amiga con la ayuda de un «diablo» (*morimó*), se ve finalmente en las garras de éste, que la ofrece a una «vieja endiablada» (una amiga del *morimó*, según esta versión del cuento) para que se la puedan comer entre todos los del pueblo. Mientras la gente va en busca de lo necesario para el banquete, la tortuga engaña a la vieja fingiendo que desea bañarse por última vez, circunstancia que aprovecha para escaparse y que provoca la cólera de la gente del pueblo contra la vieja, que corre la misma suerte que estaba reservada para la tortuga:

> Toda desconsolada, volvió a su casa la infeliz vieja. Por la noche, cuando llegó la gente con todo lo necesario para comerse a la tortuga, se encaminaron a casa de la vieja y viendo que la tortuga no estaba preguntaron todos por su paradero.
> - La he llevado á bañar, respondió la guardiana, y se me ha escapado.
> Entonces el jefe de aquel pueblo, lleno de cólera y furor por el chasco recibido, ordenó que se hiciera con la vieja lo mismo que tenían resuelto hacer con la tor-

[14] García, León, «El baño de una tortuga (cuento bubi)», *La Guinea Española*, año V, número 13, 10 de julio de 1908, s/p.

> tuga cuya custodia le había sido confiada. Todo se cumplió al píe de la letra tal como lo había resuelto el jefe, sin que nadie replicara la menor cosa.
> Hasta aquí el mito, tal como lo cuentan los bubis. Pero muy bien podemos aprender todos el modo cruel como el diablo, padre de la mentira, paga a sus amigos. Lo mismo que se portó con la vieja del cuento, su más fiel amiga, se portará con todos aquellos infelices y desgraciados, que abandonando á Dios su amante y cariñoso Padre, se entregan á obras de maldad.

Y concluye el cuento con el párrafo citado más arriba.

Podemos observar cómo el P. García, que jamás explica su metodología, en cambio insiste en comentarios del tipo «mito que más de una vez hemos oído contar a los bubis en sus ratos de ocio», o « hasta aquí el mito, tal como lo cuentan los bubis». Insiste, pues, en la «autenticidad» de sus fuentes y lleva a cabo una doble misión: una apoteosis de los valores «universales», en este caso el reconocimiento de la astucia como virtud superior a la fuerza de la masa; y un hostigamiento de los valores particulares bubis, en este caso a través de la confusión entre *morimó* y diablo, tan característica de los primeros tiempos misionales, a la cual se añade además una sospecha de prácticas antropofágicas instigadas por las creencias relacionadas con el *morimó*.

A esta primera colección de cuentos de *La Guinea Española* hay que añadir otros dos cuentos bubis más: «El camino de la fortuna»[15] plantea el problema de dos compañeros idénticos, amigos del alma, indistinguibles el uno del otro, en un argumento que introduce un tema harto frecuente:

> Habrían pasado como doce años, y la mayor desgracia de este mundo sobrevino a aquellas dos familias amigas. En menos de tres días acabó la muerte con el padre y madre de uno de aquellos dos niños.
> El pobrecito huérfano lloraba triste y desconsolado la muerte de sus queridos padres; y viéndose solo y desamparado en el mundo, pidió por favor ser admitido en casa de su compañero aunque no fuera más que como criado.
> Los padres del otro niño no vacilaron en admitirle, teniendo en cuenta la amistad que siempre había mediado entre ambas familias, y sobre todo, las repetidas súplicas del hijo a favor de su desgraciado compañero.
> Pero como los dos amiguitos eran tan parecidos en todo, llegó un tiempo en que la madre no sabía distinguir cuál era su propio y verdadero hijo.

El cuento prosigue con sus correspondientes diablo y hechicero, una mujer malvada que resulta derrotada, los dos muchachos que realizan un viaje iniciático en busca de unos padres ya fallecidos, y una nueva estructura compleja en forma de espejo con calabazas mágicas como epílogo.

[15] García, León, «El camino de la fortuna (cuento bubi)», *La Guinea Española*, año V, número 16, 25 de agosto de 1908, s/p.

Por su parte, en «El diablo vencido con siete huevos»[16] la situación inicial nos presenta a una feliz pareja de hermanos que son la alegría de sus padres:

> El niño, como más fuerte, todos los días salía a la finca en busca de comida; y como el río estaba cercano, se encargaba la niña de acarrear el agua para los usos domésticos.
> Mientras la niña escobaba la casa todas las mañanas, su hermano encendía el fuego y cocinaba para los dos. ¡Qué hermandad tan grande era la suya y qué amor se profesaban mutuamente!
> Sucedió cierto día que, luego de haber encendido el fuego y arrimado la olla para que se calentara, salió el niño en busca de cangrejos no sin antes haber encargado mucho a su hermanita que no dejara apagar los fuegos. Ésta, dócil como ella sola, rompía con sus manecitas la leña más menuda, y echándola al fuego lograba tenerlo siempre encendido.
> Pero el diablo, que aprovecha todas las ocasiones para hacer de las suyas, se presentó en aquella casita y, engañando a la pobre niña con halagüeñas esperanzas, la tomó de la mano y se la llevó consigo.

Este secuestro inicial de una niña por parte del «diablo» termina provocando otro viaje iniciático del hermano, y una persecución final de ambos en que siete huevos maravillosos provocan la derrota final del malvado.

Todo lo cual permite conclusiones del tipo que ya conocemos:

Lo mismo que a la mujer del cuento y a su desafortunado hijo, pagará Dios a los ambiciosos, a los opresores del pobre, de sus criados y a todos aquellos desventurados cristianos que no cumplen sus deberes con Dios. En este mundo padecerán humillaciones sin cuento; y en el otro, serán devorados sin compasión por los demonios eternamente. («El camino de la fortuna»).

> ¡Oh, y cuán fácil es vencer al diablo con la ayuda del Señor que nunca falta a los que debidamente le piden! Las armas principales con que combate contra el género humano, lo sabemos todos, son los pecados capitales en número de siete. Pero… ¿quién no sabe que contra estos siete pecados tenemos siempre a nuestra disposición siete hermosas virtudes? ¡Dichosos nosotros, si usamos de ellas como conviene! Entonces la victoria será nuestra y veremos obrarse en nosotros los mismos portentos llevados a cabo con los siete huevos del cuento. No temamos jamás los embates del enemigo infernal que no vence sino al que quiere ser vencido. Hagámosle siempre la resistencia, oponiéndole en todo tiempo valerosamente: contra soberbia, Humildad; contra avaricia, Largueza; contra lujuria, Castidad; contra ira, Paciencia; contra gula, Templanza; contra envidia, Caridad; contra pereza, Diligencia. («El diablo vencido con siete huevos»).

[16] García, León, «El diablo vencido con siete huevos (cuento bubi)», *La Guinea Española*, año V, número 14, 10 de octubre de 1908, s/p.

Al leer los cuentos reportados por el P. García, uno parece estar asistiendo a una predicación; e, igual que en los sermones destinados a moralizar al público asistente, donde uno de los recursos utilizados más habitualmente era el de ofrecer un «ejemplo», es decir una historia en que la conducta del protagonista se presentaba como modelo a seguir en la reflexión posterior, aquí el ejemplo es sustituido por un cuento bubi, relatado de tal manera que facilite aquella apoteosis final, moralizante, cristiana y «civilizada». No todos los cuentos se prestan a esta manipulación. La selección, como sucede en todos los casos, no es neutra, como tampoco lo es la forma del relato. Y la «autenticidad» de cada historia queda supeditada a intereses «superiores». Algo que, por cierto, también practicaban muchos recopiladores de manifestaciones folklóricas europeas de la época.

Una vez destinado en la región continental de Río Muni, nuestro autor prosiguió su tarea de recopilación en otra pequeña serie que recibió el nombre de «Cuentos africanos» y que es una segunda colección de cuentos del P. León García, francamente distintos de la primera. Ya hemos señalado antes la complejidad de los cuentos bubis aportados por este autor navarro en su primera recopilación; añadamos ahora que seis años después de que se publicara la magna obra del misionero del Espíritu Santo P. Henri Trilles, que sería un modelo persistente para muchas de las recopilaciones de literatura oral posteriores[17], el P. García iniciaba su nueva serie con un artículo, aparecido el 25 de julio de 1911, dedicado, en parte, a explicar las circunstancias en que se daban ciertas representaciones de literatura oral en la región continental:

> Los cuentos africanos se diferencian notablemente de los que son propios de países civilizados; toda vez que en éstos, de ordinario, se revelan acciones nobles y sentimientos muy delicados; al paso que en aquéllos sobresalen las guerras, robos, matanzas y mil y mil actos de barbarie. Cada tribu tiene los cuentos acomodados á su carácter peculiar, y así los cuentos de los pamues, tribu guerrera e indómita, son casi siempre de guerras y robos de mujeres; al paso que los de los bengas y bapukus, tribus más nobles, versan sobre acciones llenas de cierta nobleza y sobre lances del comercio.
>
> El fin que se proponen unos y otros es amaestrar a la juventud en sus propias costumbres. No todos tienen gracia para contar cuentos; hay hombres especiales, dotados de extraordinaria habilidad para ellos, y a éstos suelen llamar los jefes de tribu, para que vayan a sus pueblos a contarlos, de modo que esos hombres vienen a ser como los actores de teatro en nuestros pueblos civilizados. Y hasta la manera de contarlos resulta una verdadera función teatral que a veces dura hasta cinco días. Cuando uno de estos personajes, llamados en pongwe, «Egóba-nkogó», en pamue, «Nkan ngan», y en benga, «Ukani bekano», llega a un

[17] Trilles, 1905.

> pueblo, el jefe manda llamar todas las mujeres y niños de varios pueblos a la redonda.
>
> Reunida toda la gente en medio del pueblo, como lo hacen en España en tiempo de comedias, se presenta en medio el relator y comienza a narrar el cuento que ya lleva muy preparado. Siempre que acaba de contar un paso interesante, la multitud lo aprueba con cánticos y prolongados toques de tumbas y timbales a cuyos acordes (si es que hay alguno) baila en medio el mismo relator hasta que se cansa[18].

La cita es fascinante. El autor, tal como se estilaba en la época, establece diferencias de «grado de civilización» entre las diferentes sociedades africanas que ha conocido, y hace corresponder a cada uno de ellos un tipo de literatura oral. Esta declaración de principios que inicia la serie, es evidentemente ideológica: el pensamiento racista que sustentó el colonialismo establecía una diferencia jerárquica no sólo entre blancos y negros, sino entre los mismos africanos, que, como acabamos de ver, eran sometidos a los prejuicios más arbitrarios, vinculados –en la mayor parte de los casos- a su mayor o menor contacto con los europeos. Al mismo tiempo que sus ideas de partida, sin embargo, el autor nos avanza también lo que va a incluir en la serie, y nuevamente debemos destacar su enorme valor desde el punto de vista de la literatura oral: cuando nos advierte de que «los cuentos africanos se diferencian notablemente de los que son propios de países civilizados», nos está diciendo que, a diferencia de los cuentos bubis publicados anteriormente en *La Guinea Española* y en *La Veu del Montserrat*, por ejemplo, va a renunciar a buscar sólo aquellas similitudes con los valores occidentales y nos va a proponer historias más singulares. Más aún: cuando nos habla de que los relatos fang «son casi siempre de guerras y robos de mujeres», nos da los nombres de los diversos especialistas, y afirma de ellos que «esos hombres vienen a ser como los actores de teatro en nuestros pueblos civilizados», significa que se ha dado cuenta de que en todas aquellas sociedades existen unos «géneros mayores»: todavía no los trata como lo que son en realidad, relatos épicos, pero por lo menos nos da a entender que nos va a presentar no los cuentos ordinarios, los más populares, que cualquiera puede contar, sino ese grupo más específico de grandes géneros, en que «hasta la manera de contarlos resulta una verdadera función teatral que a veces dura hasta cinco días»: los relatos que, en las sociedades centroafricanas, se transmiten, por lo menos en las representaciones más completas, por especialistas que los espectadores reconocen como tales.

Numéricamente, la serie sería igualmente escasa: sólo dos relatos, aunque de gran extensión: el primero se presentó como «cuento gabonés» bajo el título «Por no cumplir el testamento de un padre», en 10 episodios, desde el 10 de agosto de 1911 hasta el 25 de junio de 1912; mientras que el segundo, presentado como «cuento

[18] García, León, «Cuentos Africanos», *La Guinea Española*, año VIII, número 14, 25 de julio de 1911, p. 110-111.

pongüe»[19] bajo el título «Aventuras de cinco hermanos», se inició el mismo 25 de junio de 1912 y se prolongó, a lo largo de 12 episodios, hasta el 25 de febrero de 1913: casi dos años, por lo tanto, fueron necesarios para publicar esos dos cuentos cuya narración «a veces dura hasta cinco días».

El primero de los «*Cuentos africanos*» es, en realidad, una fábula:

> Bien lleno de días y de trabajos llegó al fin de su vida el padre de los animales, el cual, antes de morir, llamó a todos sus hijos y con acento triste y conmovedor les dijo:
>
> Hijos míos, voy a morir; deseo que después de mi muerte no viváis juntos como hasta el presente en un mismo pueblo, sino que vayáis a morar cada cual por su parte formando pueblos de tres en tres o de cuatro en cuatro individuos, pues el país es muy extenso y hay que poblarlo todo. Lo digo por vuestro bien, porque he visto que algunos de vosotros son muy malos. Cumplid esta mi última voluntad, en la inteligencia de que si no lo hacéis así lo pasaréis muy mal sobre la tierra.
>
> Momentos después, expiró. ¡Grande fue el duelo entre aquellos sus desconsolados hijos!
>
> El tigre, que era el mayor, señaló a todos seis meses de luto; y, como era muy temido, todos le obedecieron. Terminado el luto y estando todos reunidos celebraron un gran balele antes de separarse, en señal de despedida. Al día siguiente, todos se marcharon en busca de comida, cada cual por su parte.
>
> Pasados quince días, fueron todos convocados por el tigre a una grande asamblea y les habló de esta manera:
>
> - Yo creo, hermanos, que no debemos hacer caso de lo que nos dijo nuestro padre momentos antes de morir: la gravedad de la enfermedad le había trastornado la cabeza y no sabía lo que se decía. Somos todos hijos de un mismo padre y conviene que todos juntos vivamos en un mismo pueblo para poder ayudarnos en un caso apurado; y siendo yo el primogénito, seré también vuestro jefe. Pensadlo bien y diga cada uno su parecer con entera libertad sobre asunto de tanta trascendencia. En cuanto a mí, pienso haber cumplido bien los deberes de primogénito. Ahí tenéis expuesto con toda claridad el motivo de esta reunión.[20]

Todos, excepto el elefante, estuvieron de acuerdo –más bien por miedo- en desobedecer al fallecido padre. El tigre, más adelante, desea casarse con una mujer; y, para concedérsela, el padre de la chica le va pidiendo sucesivamente a numerosos

[19] En realidad se trata de dos cuentos ndowé, una sociedad que ocupaba la zona costera de Guinea Ecuatorial y de Gabón, hasta Libreville: *pongwe* sería uno de los subgrupos meridionales de este colectivo; igual que los *benga*, que aún hoy ocupan ambos lados de la frontera. La Misión claretiana del Cabo de San Juan, último destino del P. García, estaba situada en pleno territorio benga; su destino anterior, en Río Benito, se localizaba también en territorio ndowé y limitaba directamente con los benga.

[20] Año VIII, número 15, 10 de agosto de 1911, p. 114.

animales, a los que el tigre somete a distintos engaños hasta conseguir entregarlos a su futuro suegro, que ordena su muerte y los reparte como comida. El último de los animales reclamados, un simple grompi, desarticula los engaños del tigre, provoca que éste mate a su prometida y consigue que los hombres acaben con la fiera. Naturalmente, el cuento está repleto de consideraciones que tienen que ver con la ideología colonial del recolector-traductor: «Pasada una luna pensó el tigre en casarse; y al efecto trató de *comprar* una mujer en un pueblo lejano en donde, según le habían dicho, habría varias para *vender*»; y termina con una lección de tipo moralizante, aunque mucho menor que los prolijos sermones de los primeros cuentos bubis:

> Oído esto último por el grompi comenzó a escarbar en el suelo, y haciendo una galería subterránea se salió dejando solo al tigre dentro de la casa.
>
> Momentos después aquella casa era pasto de las llamas; y en medio de dolores atroces murió el tigre, abrasado por aquel voraz incendio.
>
> Al ver convertida en cenizas la casa creían aquellas gentes que los dos habían perecido. Mas el grompi, escondido fuera de la casa, y a la debida distancia, escuchaba cuanto decían; y al oírles decir: «Han muerto a todos sus compañeros y hasta se atrevieron a matar y quemar a nuestra pobre hija»…se escapó como un rayo a dar parte al elefante de todo lo ocurrido.
>
> Luego que el elefante oyó el relato del grompi exclamó: « ¡Son terribles y espantosos los castigos que Dios manda a los hijos ingratos que no cumplen el testamento de sus padres![21]

En «Aventuras de cinco hermanos», el segundo y último de estos cuentos, sin embargo, el P. García da un salto cualitativo que me parece de suma importancia: Ndjambé, uno de los personajes míticos de los ndowé, casado con tres mujeres, tiene cinco hijos: Ombena (cazador), Ofué (ladrón), Okengekenge (carpintero), Kombe (Sol) y Oganga (oráculo). La sola utilización de estos personajes sitúa el relato en un plano distinto, porque adscribe la historia descrita a un género «particular», tal como pretendía el autor. El argumento es uno cualquiera del género: en este caso, los cinco hermanos acuden a su tío para obtener medios para casarse, pero a éste le ha sido robada su hija Arrondo por el malvado Reñanaga:

> Al día siguiente por la mañana fueron recibidos nuevamente por su tío, quien les habló de este modo:
>
> - Mirad, hace ya dos años que me robaron a mi única hija llamada Arrondo; y desde entonces ha sido tan grande mi dolor que no he querido hablar con nadie; y apenas tomo el sustento necesario para la vida. Antes de prometeros nada sobre la petición que ayer me hicisteis, deseo que me digáis algo sobre el paradero de mi hija, pues he sabido que entre vosotros hay uno que es adivino. Dígame pronto dónde está y quiénes se la llevaron; pues desde que desapareció he envia-

[21] Año IX, número 12, 25 de junio de 1912, p. 95.

do mensajeros a todas partes y nadie ha podido encontrarla ni decirme algo sobre su paradero.

Al momento y sin salir de la presencia de su tío, Oganga, que era el adivino, sacó de su mochila un fetiche y delante de todos, pronunciando ciertas palabras misteriosas e ininteligibles a los demás, le consultó sobre el paradero de la muchacha; y luego, volviéndose a su tío, le dijo:

- Vuestra hija está viva y muy buena: un bárbaro la tiene muy bien guardada en su casa: todos cuantos fueron a buscarla trabajaron en vano, y sólo con mi medicina (fetiche) he podido descubrir su paradero. Para llegar al pueblo donde Arrondo está se necesita caminar un mes entero por tierra; pero también se puede hacer el viaje por mar con más prontitud y menos peligro.

El que la robó es un bárbaro feroz y terrible llamado Reñanaga (que significa antropófago), habiendo tenido una verdadera suerte vuestra hija en no haber sido degollada y comida hasta hoy: pues todos los que Reñanaga roba son comidos por él con sus enormes perros. Al contrario: trata a vuestra hija, con un amor singular, como si fuera su propia hija, colmándola de toda clase de bienes y favores. Es casi imposible poder sacarla de allí; y los que enviasteis a buscarla jamás hubieran logrado ni siquiera llegar a donde está. El bárbaro Reñanaga tiene un poder inmenso sobre todas las fieras del bosque y sobre todos los elementos de la naturaleza.

Luego que Oganga hubo terminado de hablar, se levantó de nuevo el anciano jefe y les dijo:

- Está muy bien: así como Oganga ha podido adivinar el paradero de mi pobre hija, deseo que hagáis todo lo posible para rescatarla y traérmela sana y buena a mi presencia.

Llenos de valor, los cinco hermanos dijeron a su tío que se calmase un poco; porque ellos harían todo lo posible para devolverle a la hija, venciendo todos los obstáculos y exponiendo para ello hasta sus propias vidas.[22]

O sea que los hijos de Ndjambé deben emprender un viaje –de ida y regreso más allá del mar: otro viaje iniciático-, para el éxito del cual cada uno de ellos utilizará la cualidad que su nombre indica: bien para encontrar el refugio de Reñanaga, bien para sustraer a Arrondo, bien para poder regresar, en plena persecución por parte del infame personaje malévolo y de ciertos peligrosos animales, cómplices suyos.

El autor distancia este tipo de relatos de los de los fang:

Los pongües están ya muy adelantados en la civilización gracias a los misioneros franceses del Espíritu Santo. De sus colegiales han salido jóvenes muy instruidos en letras, artes y oficios que honran mucho a sus infatigables maestros. Todos sus cuentos y fábulas son por demás interesantes como verán mis lectores.[23]

[22] Año IX, número 14, 25 de julio de 1912, p.112.
[23] Año IX, número 12, 25 de junio de 1912, p. 96.

A nosotros, también lectores suyos, no nos cabe ninguna duda de que este último relato presentado por el P. García es un *ungili*[24]; y que, por lo tanto, pertenece a uno de esos géneros centroafricanos habitualmente calificados de *épicos* por la crítica, que alternan partes narradas con partes musicales y cantadas (una de ellas aparece en el texto del 25 de enero de 1913, p. 16)[25], ofrecen episodios de gran extensión, y se articulan a partir de un grupo fijo de personajes a los cuales ocurren un número indefinido de historias. El ejemplo más característico y más conocido del género épico centroafricano es el *nvet* fang[26]; pero existen, en toda aquella geografía, tipos de relatos igualmente característicos, por ejemplo los *mengili* ndowé o las historias duala de *Djèki-la-Njambé*[27].

En los últimos meses de su vida, el P. García protagonizó distintas vicisitudes que le llevaron a una situación penosa, con distintos cambios de destino, el cese de su actividad literaria y una muerte quizás prematura. Su aportación a la literatura oral guineana, por lo tanto, se cierra con la publicación de las «Aventuras de los cinco hermanos», el único *ungili* publicado jamás de forma no fragmentaria. Hasta qué punto sentó las bases de las futuras recopilaciones de cuentos aparecidas en «*La Guinea Española*» es harto discutible: siendo, la suya, la primera aportación seria de esta revista al tema en cuestión, la complejidad de sus cuentos bubis, su deseo posterior de encontrar cuentos «particulares», y su aproximación a los géneros «mayores», situaron el listón tan alto que lo que vino después provoca la sensación de algo «menos importante». No cabe duda, sin embargo, de que estableció, en gran parte, las bases ideológicas que fundamentarían aportaciones posteriores, tanto en lo que se refiere al tratamiento moral, filosófico y etnográfico de los cuentos, como en las características de la manipulación a que dichos cuentos serían sometidos.

Por encima de todo, debemos destacar que el P. García fue pionero en la creación de un espacio específico para la literatura oral den-tro de aquella revista que pretendió acercarnos la realidad guineana; algo que no volvería a suceder hasta 33

---

[24] El género ndowé de los *mengili* apenas ha sido tenido en cuenta hasta ahora, apagado por la importancia que el *nvet* fang ha ido adquiriendo en los medios académicos y oficiales. Actualmente, no existe ninguna versión publicada, salvo ésta del P. García; que sin embargo no reconoce el género, que forma parte de la épica centroafricana.

[25] «*Weno: ga jévo wé, / anome na mie / mie ya yonvi / mia tongona. / Dyonwa ni shaya / Oma ga jayé. / Mia dyèna onwaniami / we gendi gelombo / go nka ya* Reñanaga*! / Dyouwa ni shaya / Oma ga jayé. / Mie ya lambini / njougon wo / mia founina suanjo / llenan igèna na wie! / Dyouwa ni shaya / Oma ga jaye*:

Alegrémonos hoy todos / hombres y mujeres; / pues muerto / he resucitado. / Morir o sufrir / Más vale sufrir. / He visto otra vez / a mi querida hija / en mala hora robada / por el fiero Reñanaga. / Morir o sufrir / Más vale sufrir. / Envejecí antes de tiempo / y hoy me veo de nuevo / como en mi juventud. / Regocijémonos todos. / Morir o sufrir / Más vale sufrir»

[26] *Vid.* por ejemplo: Sales Encinas, 2004.

[27] Bekombo Priso, 1993.

años después, cifra que demuestra el poco interés que la literatura oral despertaba entre los responsables misioneros de entonces. Sí es cierto que la preocupación etnográfica de la revista provocó la inclusión, en aquella publicación tan significativa, de numerosas series[28] dedicadas tanto a la etnografía africana en general como a etnografías guineanas específicas. En general, estas últimas se solían consagrar o bien a un tema considerado «problemático» por los agentes coloniales (la poligamia, por ejemplo), o bien, más frecuentemente, a una «etnia» concreta del territorio. En este último caso, la serie se iniciaba, invariablemente, explicando el origen de la etnia en cuestión, es decir su leyenda de dispersión, que era seguida por la Historia legendaria de los procesos de asentamiento a que dio lugar su larga e hipotética migración hasta la situación actual. Después, y de acuerdo con el modelo de la etnografía de la época, se iban desmenuzando aspectos culturales concretos de cada una de aquellas sociedades, siguiendo una metodología cuyo análisis no es pertinente en este estudio.

Los mitos y canciones aportados por el P. Josep Masferrer en *La Veu del Montserrat*, y los cuentos complejos y/o épicos editados por el P. León García en *La Guinea Española* representan poca cosa, a primera vista: 3 artículos y 6 relatos en 23 años. Ya hemos señalado algunas de sus numerosas limitaciones, especialmente su dependencia ideológica de la visión colonial y de su pensamiento religioso. También es verdad que, entre ambas aportaciones, el abanico de géneros que se abrió a la posibilidad de continuar estas recopilaciones era francamente amplio. Lamentablemente, el futuro de la publicación de literatura oral fue limitándose cada vez más a un solo género, el de la fábula didáctica y moral, que se sujetaba con mucha más fuerza a las bases del colonialismo misionero imperante en Guinea. Una lástima, porque recuperar el siglo perdido no hubiera sido necesario con parámetros más generosos.

JACINT CREUS
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

## Bibliografía

Anónimo, (1797) «Sélico: novela africana», *Diario de Barcelona*, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9 y 10 de junio de 1797.

Bekombo Priso, Manga, (1993) *Défis et Prodiges: la fantastique histoire de Djèki-la-Njambé*, París, Classiques Africains.

[28] Tal como hemos visto con los cuentos del P. León García, «*La Guinea Española*», por razones de espacio, solía publicar los estudios de sus colaboradores de una manera fragmentada, formando series de artículos o secciones; incluso, en los casos de series muy largas el título de la sección podía variar a lo largo del tiempo. La periodicidad con que aparecían los episodios o capítulos de una misma serie, raramente era regular.

Creus, Jacint, (1977) *Identidad y conflicto: aproximación a la tradición oral de Guinea Ecuatorial*. Madrid, Los Libros de la Catarata.

———(2002) *Action missionnaire en Guinée Équatoriale, 1858-1910: perplexités et naïvetés à l'aube de la colonisation*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion.

———(2005) *Curso de Literatura Oral Africana*, Vic, CEIBA.

Elá Nsue Mibui, Rosendo, *Mitos y Ritos fang en Nzama Ye Mebegue*. Yaundé, Unión Europea: Programa de Cooperación Cultural Regional en el Mundo Bantú, s/f.

*La Guinea Española* (1903-1969), Barcelona, Claret, 2003 (versión digitalizada).

Johnson, John William, Hale, Thomas A. & Belcher, Stephen. (1977) *Oral Epics from Africa: vibrant voices from a vast continent*, Bloomington, Indiana University Press, 1997.

Kesteloot, Lilyan & Dieng, Bassirou, (1997) *Les épopées d'Afrique Noire*. París, Karthala.

Martín Del Molino, Martin, (1989) *Los bubis: ritos y creencias*, Malabo, Centro Cultural Hispano-Guineano.

Masferrer, Josep, (1890) «Tradicions i cants bubís», *La Veu del Montserrat*, 14, 21 y 28 de junio de 1890.

Paulme, Denise, (1976) *La mère dévorante: essai sur la morphologie des contes africains*, París, Gallimard.

Sales Encinas, Ramón, (2004) *En busca de los inmortales: epopeyas de Eyí moan Ndong*, Vic, CEIBA.

Trilles, Henri, (1905) *Proverbes, légendes et contes fang*. Neuchâtel, Bulletin de la Société Neuchâtelloise de Géographie.

Francisco Javier Escobar Borrego
«Desnudo amor de piedra», tradición clásica en *Soledades* (1903), de Antonio Machado
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 2007, LXXXIII, 289-305

# «DESNUDO AMOR DE PIEDRA»: TRADICIÓN CLÁSICA EN *SOLEDADES* (1903), DE ANTONIO MACHADO

...Montado en un raro Pegaso,
un día al imposible fue …
(Rubén Darío, *Oración por Antonio Machado,* 19-20)

En el prólogo de la segunda edición de *Soledades, Galerías y otros poemas* (1919), expone Antonio Machado (1875-1939) algunas consideraciones de sumo relieve para entender su interés por la tradición clásica en *Soledades* (Madrid, A. Álvarez, 1903)[1]. El poeta confiesa, entre otras cosas, que en su primera etapa resultaba una tarea ardua encontrar un camino satisfactorio que conjugase la imitación de los clásicos con la sinceridad lírica. Esta fórmula, al decir de Machado, debía ofrecer una propuesta alternativa al helenismo practicado por los poetas parnasianos: «Ningún alma sincera podía entonces aspirar al clasicismo, si por clasicismo ha de entenderse algo más que el diletantismo helenista de los

[1] El prólogo puede leerse en Machado, 1989: 1603-1604. Entre la abundante bibliografía sobre la vida y obra de Antonio Machado, destacamos: Sánchez-Barbudo, 1967; Aguirre, 1973; Cano, 1975; Valverde, 1975; Urrutia, 1980; Sesé, 1980; De Luis, 1988; *Antonio Machado hoy*, 1990; Mainer, 1995; y *«Hoy es siempre todavía». Curso Internacional sobre Antonio Machado (Córdoba, 7-11 de noviembre de 2005)*, 2006. En cuanto a *Soledades,* véase: Ribbans, 1962; Ferreres, 1974, estudio preliminar a su edición de *Soledades* de 1903, por la que citaremos; Valverde, 1975: 29 ss.; Horànyi, 1975; De Luis, 1988: 177-199*;* Macrì, 1989: 109 ss.; y Hernán Angulo, 1990: 67-87.

*Entregado: 14-11-2006. Aceptado: 20-2-2007*

parnasianos»[2]. Dicha rémora se hacía más notoria, lógicamente, por la dificultad que conllevaba el conocimiento cabal y profundo de los clásicos, sobre todo, por el ejercicio de la traducción. Así lo señala Machado en una carta a Julio Cejador, datada en septiembre de 1917, en la que el poeta, ya consagrado, requiere cierta benevolencia de su egregio amigo para la inminente evaluación:

> Reducido a mis propios recursos, con la mezquina base de Latín aprendido hace treinta años, gracias a su buen método he traducido la Epístola de Horacio y cuanto tiene V. de Virgilio en su texto, y algo, también, de Salustio y de Cicerón, abarcando cuanto más he podido y, seguramente, apretando poco. Pero ¿para qué decirle lo que ha de ver? Sólo pretendo declararle mi buen deseo, para recomendarme a su benevolencia y para que no vea en mí al fresco capaz de sonrojar a los amigos, ni tampoco al petulante poeta modernista, pues después de traducir, aunque a trancas y barrancas, versos de Virgilio, el *cur ego salutor poeta* del maestro Horacio es cosa que me digo a mí mismo …[3]

Pese a la complejidad de la cultura grecolatina, Machado sintió una especial predilección por los autores clásicos, ya desde sus inicios poéticos[4]. Seguramente, valiéndose de traducciones, Machado accedió a los textos de más aliento con cierta añoranza para después evocarlos en su *praxis* poética. Tal proceso de evocación, que gozará de gran predicamento hasta el final de la trayectoria machadiana tanto en la poesía como en la prosa, tiene su piedra angular en *Soledades* de 1903. Como trataremos de exponer en estas páginas, Machado experimentó la fórmula mencionada en el prólogo de 1919 en aras de buscar un nuevo camino poético que le distanciase del helenismo parnasiano. Esta propuesta, armonizada con una marcada línea simbólico-romántica, no hace ostentación de las referencias clásicas –con el oropel y exorno parnasiano–, sino que las sugiere sutilmente, logrando de esta manera una mayor capacidad evocadora. Estamos, por tanto, ante una notable vía de experimentación que pone de relieve la destacada importancia que tuvo *Soledades* en el complejo proceso de renovación de la lírica modernista hispánica.

### *Mitología y simbolismo*

En el proceso de composición de *Soledades*, Machado maneja con soltura diversos recursos que atañen a la tradición clásica. De esta suerte, se hacen perceptibles en el texto sugerentes alusiones mitológicas, varias imitaciones creativas, así como el empleo de motivos de géneros clasicistas y de un léxico de

[2] Machado, 1989: 1605.

[3] Machado, 1989; 1597.

[4] Para la pervivencia de la tradición clásica y la mitología en la poesía machadiana, véase: Lasso de la Vega, 1964: 427 ss.; Lampreave, 1964: 489-500; Pérez Delgado, 1967; y Escobar, 2003; y 2006: 279-322.

sabor grecolatino. Entre estos elementos –que iremos analizando–, el más productivo es, sin duda, el influjo de la mitología, que habrá de tener continuidad tanto en algunas piezas de *Soledades, Galerías y otros poemas* no publicadas en 1903 (v. g., en relación a la barca de Caronte, Glauco o Pegaso) como en su poesía posterior, destacando, sobre todo, la pervivencia de la mitología homérica en *Nuevas Canciones*[5].

En efecto, algunos de los motivos mitológicos que alcanzarán gran desarrollo en la lírica machadiana están apuntados en *Soledades*. La figura del titán de piedra, por ejemplo, presente en *La fuente*, de la sección *Desolaciones y monotonías*, preludia el gusto de Machado por los personajes épicos fabulosos como los cíclopes o los centauros mencionados en *España, en paz* (vv. 33-34)[6]: «… alegre el agua brota y salta y ríe / y el ceño del titán se entenebrece» (vv. 29-30)[7]. El motivo trae a la memoria, además de uno de los héroes de la titanomaquia (Hesíodo, *Teogonía,* 132 ss., 531 ss.), la figura de Prometeo encadenado, el esforzado protagonista de la tragedia de Esquilo. En esta línea, Dámaso Alonso, mediante una lectura metaliteraria, interpreta el titán considerándolo el poeta *artifex* sobre el que cae la indiferencia de la vida[8]. Como Prometeo, Amor-Cupido es recreado por Machado a modo de estatua en el poema *Preludio*, perteneciente a la sección *Del camino.* Pero a diferencia de la composición *Retrato* de *Campos de Castilla* (vv. 7-8)[9], el dios aparece aquí inerme y soñador: «En la glorieta en sombra está la fuente / con su alado y desnudo Amor de piedra, / que sueña mudo …» (XII, vv. 3-6)[10]. En el mismo poema, Afrodita no es mencionada, aunque sí se alude a la espuma del mar, que simboliza su mítico nacimiento (Hes., *Teog.,* 190 ss.; *Od.* VIII, 266 ss; e *Il.* II, 819-821): «Mis viejos mares duermen; / se apagaron sus espumas sonoras / sobre la playa estéril» (III, vv. 9-11)[11].

---

[5] Cuestiones que analizamos en «Ecos míticos en la obra poética de Antonio Machado …», *cit.*, *passim*.

[6] Poema perteneciente a *Elogios*. El pasaje es el siguiente: «… la guerra nos devuelve los muertos milenarios / de cíclopes, centauros, Heracles y Teseos» (*vid.* Machado, 1989, 596).

[7] *Ed. cit.,* p. 72. También se observa en estos versos: «… el rebosar de tu marmórea taza, / el claro y loco borbollar riente / en el grave silencio de tu plaza, / y el ceño torvo del titán doliente» (vv. 48-52; *ed. cit.,* p. 73).

[8] Véase: Alonso, 1969: 136. Socrate (1972: 130 ss), por su parte, propone una lectura filosófica para el titán de piedra. La pervivencia del mito de Prometeo en la poesía española posterior fue fructífera; véase, por ejemplo: Navarro, 1994 y Nieto, 1994. Además, como recuerda Vázquez Medel, 2002, estamos ante un arquetipo de la existencia humana, de gran vitalidad en época contemporánea; *cf.* «El mito de Prometeo: fundación y quiebra de lo humano», *TTC,* 2; http.://www.cica.es/aliens/gittcus/promet.html.

[9] «… mas recibí la flecha que me asignó Cupido, / y amé cuanto ellas pueden tener de hospitalario» (*vid.* Machado, 1989, 492).

[10] *Ed. cit.,* p. 97. Un análisis de estos versos ofrece Bousoño, 1985: 279.

[11] *Ed. cit.,* p. 88. Otros versos del poema aluden al mismo motivo: «... sacude / lejos de negra ola / de misteriosa marcha, / su penacho de espuma silenciosa …» (XIV, vv. 13-16; *ed. cit.,* p. 99). Igualmente, el poema *La mar alegre,* de *Salmodias de Abril*, recrea la simbología

Este procedimiento, mediante el cual Machado no se refiere de forma explícita al personaje mitológico, sino que lo esboza trayendo a colación algunos de los atributos que lo caracterizan, adquiere gran predicamento en otros ejemplos de relieve. Tal es el caso del retrato que hace Machado de una diosa que responde a la caracterización habitual de Diana, al ser virgen y estar dotada de una aljaba. Lo encontramos en el poema *Preludio,* correspondiente a *Del camino*, en confluencia con el motivo catuliano *odi et amo* (del poema 85), notablemente imitado en la literatura española contemporánea[12]: «Arde en tus ojos un misterio, virgen / esquiva y compañera. / No sé si es odio o si es amor la lumbre / inagotable de tu aljaba negra» (VI, vv. 1-4)[13]. Esta divinidad, como Diana, en el poema *Campo* (de *Salmodias de Abril*), habita en las «selvas» adoptando un ademán guerrero cuando lanza sus flechas: «¡Fugitiva ilusión de ojos guerreros / que por las selvas pasas / a la hora del cénit: tiemble en mi pecho el oro / que llevas en la aljaba!» (vv. 15-18)[14]. Ahora bien, como recuerda Oreste Macrì, se produce una metamorfosis mítica de la «ilusión» mediante una sutil correspondencia entre la diosa y el punto más hermoso de la vida simbolizado en la primavera. Esta asociación metafórica preludia, en fin, la figura de Deméter en *Nuevas Canciones*[15]:

> En tus labios florece la alegría
> de los campos en flor; tu veste alada
> se aroma en las gualdas velloritas,
> las violetas perfuman tus sandalias.
> Yo he seguido tus pasos en el viejo bosque,
> arrebatados tras la corza blanca,
> y los ágiles músculos rosados
> de tus piernas silvestres entre verdes ramas (vv. 19-26)[16].

La concisión machadiana alcanza su punto álgido gracias a la presencia de determinados símbolos circunscritos al mito en cuestión. Así, las imágenes de la

---

mencionada: «El mar hierve y ríe / con olas azules y espuma de leche y de plata, / el mar hierve y ríe / bajo el cielo azul» (vv. 4-7; *ed. cit.,* p. 130); y «… la lancha de pesca se acerca a la orilla, / entre olas azules y espuma de plata y de leche …» (vv. 22-23; *ed. cit.,* p. 131).

12 Por ejemplo, fue recreado por José Ángel Valente en su poema «Aquí herido de muerte / estoy», de *A modo de esperanza* (1955) y por Mariano Roldán en *Contrición,* de *Inútil crimen* (1977). Sobre la pervivencia de Catulo en la literatura española contemporánea, véase: Arcaz, 1996; Pérez García, 1996; Cortés, 1998; Lillo, 1998; y Arcaz, 2001.

13 *Ed. cit.,* p. 91.

14 *Ed. cit.,* p. 114. De estos versos acomete luego Machado una *variatio:* «¡Pasajera ilusión de ojos guerreros / que por las selvas pasas / cuando la tierra reverdece y ríen / los ríos en las cañas! / ¡Tiemble en mi pecho el oro / que llevas en tu aljaba!» (vv. 27-32; *ed. cit.,* p. 114).

15 Véase el estudio preliminar de Macrì (1989: 125-126). Bousoño, (1985: 270-273) por su parte, ofrece una interpretación similar.

16 *Ed. cit.,* p. 114.

orilla y de la barca en *Preludio* (pieza de la sección *Del camino*), ofrecen reminiscencias del imaginario *ctónico* de Caronte, tan del gusto de Machado (recuérdese, por ejemplo, el poema *Glosando a Ronsard,* de *Nuevas Canciones*)[17]: «Dormirás muchas horas todavía / sobre la orilla vieja, / y encontrarás una mañana pura / amarrada tu barca a otra ribera» (I, vv. 7-10)[18]. En consonancia con el tema de la muerte, el motivo de la rueca –atributo de Ónfale u Onfalia[19]–, aparece conjugado en la *Canción* de *Salmodias de Abril* con evidentes símbolos fúnebres, como el tañir de las campanas o la negra túnica, seguramente por su contaminación con el mito de las Parcas[20]: «Una clara tarde / la [hermana] mayor lloraba / entre los jazmines / y las rosas blancas, / siguiendo la rueca / que lenta giraba. / Lejanas tañían / tristes las campanas» (II, vv. 1-8)[21]. Esta técnica es aplicada, además, a determinados espacios (como la Vía láctea o el laberinto) que sugieren diversos mitos. En *Crepúsculo,* por ejemplo, de *Desolaciones y monotonías*, el adjetivo de sabor latino «lactescente», referido a un sendero en el que gravitan los astros, evoca la imagen de la Vía láctea: «… cual de región caótica y sombría / donde ígneos astros como nubes, flotan, / informes, en un cielo lactescente» (vv. 8-10)[22]. La identificación del poeta con un personaje que vaga por los ensortijados caminos de un laberinto en *Cénit,* perteneciente a *Desolaciones y monotonías*, trae a la memoria, igualmente, la figura de Teseo, del poema citado *España, en paz*: «… Tu destino / será siempre vagar ¡oh peregrino / del laberinto que tu sueño encierra!» (vv. 11-13)[23].

---

[17] Puede leerse en Machado, 1989: 654-655.

[18] *Ed. cit.,* p. 86.

[19] El motivo fue analizado por Dámaso Alonso (1969: 99-106) y Carlos Bousoño (1985: 274-276) en relación al poema de Villaespesa *La rueca,* publicado en el libro *Rapsodias* (1905). Recuerda José M. Aguirre, (1973: 183-184) evocando un pasaje del *Prélude* de Henri de Régnier sobre el mito de Ónfale, que «le rouet» de los simbolistas franceses se convierte, debido a una traducción incorrecta, en la «rueca» de los modernistas. En cuanto al mito de Ónfale y su proyección en la literatura hispánica modernista, véase: Mejía Sánchez, 1975.

[20] La presencia implícita de las Parcas en este poema la apunta Aguirre, 1973: 277-278.

[21] *Ed. cit.,* p. 107. Otros ejemplos que muestran la asociación del símbolo de la rueca con imágenes fúnebres son los siguientes: «La [hermana] mayor seguía, / silenciosa y pálida / el lino en su rueca / que lenta giraba» (I, vv. 15-18; *ed. cit.,* pp. 106-107); «¿Qué tienes? –le dije / silenciosa pálida. / Señaló el vestido / que empezó la hermana: / en la negra túnica / la aguja brillaba …» (II, vv. 9-14; *ed. cit.,* p. 107); «Señaló a la tarde / de Abril que soñaba / al son dolorido / de lentas campanadas. / Y en la clara tarde me enseñó sus lágrimas …» (II, vv. 17-22; *ed. cit.,* p. 108); «Ni la pequeñita / risueña y rosada, / ni la hermana triste / silenciosa y pálida, / ni la negra túnica, / ni la toca blanca … / tan sólo en la rueca / el lino giraba por mano invisible …» (III, vv. 5-13; *ed. cit.,* p. 108).

[22] *Ed. cit.,* p. 80.

[23] *Ed. cit.,* p. 76. Véanse, además, los versos 16-19 pertenecientes a *Fantasía de una noche de Abril,* de la sección *Salmodias de Abril:* «Como un laberinto mi sueño torcía / de calle en calleja. Mi sombra seguía / de aquel laberinto la sierpe encantada, / en pos de una oculta plazuela cerrada …» (*ed. cit.,* p. 122).

La reelaboración de la mitología lleva a Machado, por último, a deificar diversos *realia* que adquieren, en cierta medida, una dimensión mítica. El proceso de mitificación, practicado por otros poetas modernistas como Tomás Morales[24], se observa en referentes abstractos tales como la aurora, las horas o la soledad, de notable importancia en la obra. En *Fantasía de una noche de Abril,* la presencia simbólica de la aurora, que anima vehementemente con su luz al poeta, viene a entroncar con el conocido tópico del amanecer mitológico: «Ya sé que sería quimera, señora, / mi sombra galante buscando a la aurora / en noche de estrellas y luna, si fuera / mentira la blanca nocturna quimera / que usurpa a la luna su trono de luz» (vv. 26-30)[25]. De forma similar, en *La fuente,* de *Desolaciones y monotonías*, se produce una personificación de las horas como si de personajes mitológicos se tratase. Por esta razón, las horas trabajan metafóricamente, *mutatis mutandis*, como hacen las hijas de Zeus y Temis en el Olimpo: «Misterio de la fuente, en ti las horas / sus redes tejen de invisible hiedra …» (vv. 45-46)[26]. Otra divinidad similar a las Horas, la soledad, será personificada por Machado en *Crepúsculo,* de *Desolaciones y monotonías.* Al tratarse del *leitmotiv* principal en la obra, la soledad es equiparada, en fin, a una Musa simbólica que revela al alma del poeta-*vate* arcanos misterios: «La soledad, la musa que el misterio / revela al alma en sílabas preciosas / cual notas de recóndito salterio, / los primeros fantasmas de la mente / me devolvió …» (vv. 19-23)[27].

### *Mímesis y recreación poética*

Junto al empleo de la mitología, las recreaciones de motivos de la tradición clásica resultan notorias en *Soledades.* Este proceso de *mímesis* creadora se lleva a cabo sobre diversos textos. Tal es el caso de la reelaboración del motivo *in vino veritas,* mencionado por Machado en una carta de 1903 a Juan Ramón Jiménez a modo de despedida[28], que se encuentra en el poema *Fantasía de una noche de Abril:* «Un vino risueño me dijo el camino. / Yo escucho los áureos consejos del vino, / que el vino

[24] Lo analizamos en Escobar, 2004. Como ha recordado la crítica, el poeta canario fue gran admirador de Machado; véase: Benítez, 1949: 8; Artiles, 1966-1969: 78-79; Sánchez Robayna, 1996-1997: 354-355; y 2000: 108.

[25] El poema se encuentra en la sección *Salmodias de Abril* (Machado, 1989, 123). Alude también Machado a la aurora, pero con una naturaleza sombría, en *El cadalso,* de *Humorismos*: «La aurora asomaba / lejana y siniestra …» (vv. 1-2; *ed. cit.,* p. 137). Sobre esta cuestión, José M. Aguirre (1973: 239-240) señala que la asociación de la aurora y la muerte está presente en los poetas simbolistas franceses como Henri de Régnier. El motivo de la aurora en *Soledades* lo analiza De Luis, 1988*,* 187-188.

[26] *Ed. cit.,* p. 73.

[27] *Ed. cit.,* p. 81. Del concepto de «soledad» en este poema ofrece Horànyi, 1975: 62.

[28] Véase: Machado, 1989: 1459.

es a veces escala de ensueño …» (vv. 6-8)[29]. Aunque el motivo se remonta a Alceo (366 L-P)[30], para la recreación del pasaje, Machado pudo haberse inspirado en una epístola de Horacio (I, 15, 18-20), en la que se atribuyen cualidades al vino mediante la adjetivación, mientras que la sabrosa bebida ayuda beneficiosamente al poeta: «… *ad mare cum veni,* [*vinum*] *generosum et lene requiro, / quod curas abigat, quod cum spe divite manet / in venas animumque meum, quod verba ministret* …»[31]. La evocación de este ambiente simposíaco está en consonancia, además, con pasajes concretos de inspiración anacreóntica en virtud de la *isotopía*, como el inserto en *Preludio,* de la sección *Del camino*: «… porque en las bacanales de la vida / vacías nuestras copas conservamos, / mientras con eco de cristal y espuma / ríen los zumos de la vid dorados» (V, vv. 7-10)[32]. El texto anuncia, por otra parte, el interés que mostrará posteriormente Machado por el poeta griego, si bien en menor medida que otros modernistas, en la pieza *Yo, como Anacreonte*, de *Soledades, Galerías y otros poemas*[33].

Varios pasajes de *Soledades* ofrecen recreaciones de textos poéticos latinos. En ellos Machado reelabora las imágenes de sus fuentes, como sucede con la oscuridad que envuelve al poeta en la pieza *Noche*, de *Desolaciones y monotonías*: «Siempre fugitiva y siempre / cerca de mí, en negro manto / mal cubierto el desdeñoso / gesto de tu rostro pálido. / No sé dónde vas, ni dónde / tu virgen belleza tálamo / busca en la noche …» (vv. 1-7)[34]. En su composición, Machado podría haber tenido en cuenta un texto de la *Eneida* (VI, 268-272), transcrito íntegro en *Los complementarios* (1912-1926)[35], dado el énfasis que se concede al tratamiento de la noche que impregna todo el espacio de oscuridad: «*Ibant obscuri sola sub nocte per umbram / perque domos Ditis vacuas et inania regna: / quale per incertam lunam sub luce maligna / est iter in siluis, ubi caelum condidit umbra / Iuppiter, et rebus nox abstulit atra colorem*»[36]. En ambos textos, quedan destacados tanto el color negro, fruto de la plenitud nocturna («negro manto», v. 2; «… *nox … atra*», v. 272), como el dinamismo e incertidumbre de la acción: «fugitiva» (v. 1); «No sé dónde vas, ni dónde … / busca» (vv. 5 y 7) / «*Ibant obscuri*» (v. 268)*;* «*quale per incertam lunam*» (v. 270). Machado culmina este poema con otro eco de abolengo clásico cuando ruega a la belleza que se detenga para besarla: «Detén el paso, belleza / esquiva, detén el paso … / Besar quisiera la amarga, / amarga flor de tus labios» (vv. 11-14)[37]. En

[29] El poema pertenece a *Salmodias de Abril* (*ed. cit.,* p. 122).
[30] Se trata de la conocida máxima: "οἶνος, ὦ φίλε παῖ, καὶ ἀλάθεα" (*vid.* Ferraté, 1996: 296)
[31] Citamos por la edición de Silvestre, 1996: 432.
[32] *Ed. cit.,* p. 90.
[33] *Vid.* Machado, 1995: 196.
[34] *Ed. cit.,* p. 78. Para la forma fantástica que persigue Machado en el poema, véase: Horànyi, 1975: 75 ss. También se ocupa de la cuestión Aguirre, 1973: 258-259.
[35] *Cf.* Machado, 1989: 1169.
[36] Citamos el texto por la edición de Mynors, 1969: 235.
[37] *Ed. cit.,* p. 78.

concreto, el poeta mediante una *variatio* imita el pasaje ovidiano de *Metamorfosis*, I, 504-505, en el que Apolo implora a la bella y desdeñosa ninfa Dafne que detenga su huida a fin de que pueda amarla: «*'nympha, precor, Peneï, mane! Non insequor hostis; / nympha, mane!* …»[38].

Pero una de las fuentes principales de imitación en *Soledades* la proporcionan los textos filosóficos clásicos. Ello no es de extrañar ya que el propio Machado señala en *Apuntes* (LXI) cómo los poetas pueden aprender de los filósofos diversas metáforas[39]. Entre estas imágenes destaca la lira de Pitágoras en *La tarde en el jardín* («… Era / donde pulsa en las liras olorosas / recónditas rapsodias Primavera …», vv. 10-12) o el río de Heráclito, con el principio de πάντα ῥεῖ, cuya recreación encontramos en *Campo*: «La vida hoy tiene ritmo / de ondas que pasan, / de olitas temblorosas / que fluyen y se alcanzan. / La vida hoy tiene el ritmo de los ríos, / la risa de las aguas / que entre los verdes junquerales corren …» (vv. 1-7)[40]. También, como recuerda Dámaso Alonso[41], en *Preludio,* de la sección *Del camino*, la imagen de la «clepsidra» está inspirada en la *Epistula ad Lucilium* XXIV, 20 de Séneca, filósofo mencionado en un artículo machadiano de 1938 dedicado a Unamuno[42]: «… El silencio / me respondió: -No temas: / tú no verás caer la última gota / que en la clepsidra tiembla» (I, vv. 3-6)[43]. Valiéndose de idéntico procedimiento, Machado evoca en este poema los εἴδωλα ('ídolos', 'imágenes') de Epicuro, al que cita en su discurso *Sobre literatura rusa* pronunciado en la Casa de los Picos en Segovia (1922)[44]: «Surge el hastío de la luz; las vagas, / confusas, turbias formas / que poblaban el aire, se disipan, / ídolos del poeta, nebulosas / amadas de las vísperas carmíneas / que un sueño engendra y un oriente borra» (XIV, vv. 5-10)[45]. El texto está remozado, por añadidura, de cierto espíritu lucreciano en relación a varios pasajes del libro cuarto del *De rerum Natura* que imitan la teoría de los εἴδωλα (o *simulacra*). Se comprueba en la presencia de términos como «vagas» (v. 5), evocación del «*vagari*» de IV, 53, 127, «aire» (v. 7) que corresponde al «*aera*»

[38] Ovidio, 1992, 27.
[39] *Vid.* Machado, 1989: 1995.
[40] Ambos poemas se encuentran en la sección *Salmodias de Abril* (*ed. cit.,* pp. 110 y 113, respectivamente). Las implicaciones filosóficas que conllevan las dos imágenes han sido apuntadas por Socrate, 1972: 145-148. Lampreave, por su parte (1964: 496), repara en la imitación de Heráclito por Machado.
[41] Alonso, 1986: 16 ss.
[42] *Cf.* Machado, 1989: 2250. En esta misma obra encontramos otras alusiones a Séneca en pp. 1768, 2026 y 2047.
[43] *Ed. cit.,* p. 86. El motivo ha sido contextualizado por Socrate (1972: 87) desde una perspectiva filosófica.
[44] Véase: Machado, 1989: 1237-1238. Recuerda Alonso la influencia de Epicuro en *Juan de Mairena* (*vid.* «Muerte y trasmuerte en la poesía de Antonio Machado», *cit.,* pp. 17 ss.).
[45] *Ed. cit.,* p. 99.

(IV, 136, 187, 302) y «sueño» (v. 10), sobre el que Lucrecio diserta ampliamente (IV, 453 ss., 907 ss.)[46].

La libertad expresiva en determinadas reelaboraciones lleva a Machado, en ocasiones, a cierto distanciamiento de las fuentes. Sin embargo, tales versos conservan el sabor de la Antigüedad grecolatina. Así se observa en la recreación del espacio bucólico, llamado «silva» por el poeta en *Campo*, de *Salmodias de Abril,* en la línea virgiliana (*Ég.* I, 5): «¡Pasajera ilusión de ojos guerreros / que por las selvas pasas …!» (vv. 27-28)[47]. En otro pasaje, inserto en *La tarde*, la *iunctura* virgiliana «*laetus ager*» ('campo feliz') a modo de prosopopeya (*Geórg.* I, 102)[48], se hace patente en virtud de la *variatio* «risa del campo»: «Secretos viejos del fantasma hermano / que a la risa del campo, el alto muro / dictó …» (vv. 29-31)[49]. Al igual que hace Virgilio (*Geórg.* I, 50, 143, 147)[50], siguiendo la moral hesiódica del πόνος en los *Trabajos y los Días*[51], Machado en *Preludio,* perteneciente a *Del camino*, aduce la imagen del «hierro» como símbolo del esfuerzo del hombre en las labores del campo: «Ya martillear de nuevo el agrio hierro / se apresta el alma en las ingratas horas / de inútil laborar …» (XIV, vv. 11-13)[52]. E incluso la mención continua de referentes como la «hiedra» (I, v. 2), «el agua cantora» (I, v. 10), «los mirtos» (II, v. 9) o «la fruta bermeja» (II, v. 18) en *Tarde,* de *Desolaciones y monotonías*, desempeñan la función de apuntar el *locus amoenus,* de tradición virgiliana y garcilasiana[53].

---

[46] Nos referimos a estos pasajes lucrecianos (citamos por la edición de Valentí, 1983): «… *quod speciem ac formam similem gerit eius imago, / cuius cumque cluet de corpore fusa vagari*» (IV, 52-53; *ed. cit.,* p. 22); «*quin potius noscas rerum simulacra uagari / multa modis multis nulla ui cassaque sensu?*» (IV, 127-128; *ed. cit.,* p. 25); «*cernimus et mundi speciem uiolare serenam / aera mulcentes motu* …» (IV, 135-136; *ed. cit.,* p. 25); «… *quae quasi cuduntur perque aeris interuallum / non dubitant transire sequenti concita plaga*» (IV, 186-187; *ed. cit.,* p. 27) ; «*propterea quia uis magnast ipsius et alte / aera per purum grauiter simulacra feruntur / et feriunt oculos turbantia compositura*s» (IV, 301-303; *ed. cit.,* p. 32); «*Denique cum suaui deuinxit membra sopore / somnus et in summa corpus iacet omne quiete* …» (IV, 453-454; *ed. cit.,* p. 36); y «*Nunc quibus ille modis somnus per membra quietem / inriget atque animi curas e pectore soluat* …» (IV, 907-908; *ed. cit.,* p. 53).

[47] *Ed. cit.,* p. 114.

[48] Se trata del verso «… *laetus ager: nullo tantum se Mysia cultu / iactat* …» (*ed. cit*., p. 32).

[49] El poema en cuestión aparece inserto en *Salmodias de Abril* (*ed. cit.,* p. 111).

[50] Son los siguientes versos: «*ac prius ignotum ferro quam scindimus aequor* …»; «*tum ferri rigor atque argutae lammina serrae* …»; «*prima Ceres ferro mortalis uertere terram / instituit* …» (*ed. cit.,* pp. 30, 33 y 33, respectivamente).

[51] Obra citada por el poeta en su *España renaciente* (1938); *vid.* Machado, 1989: 2282-2283.

[52] *Ed. cit.,* p. 99.

[53] Nos referimos a estos ejemplos: «… la hiedra asomaba / al muro del parque, negra y polvorienta … / Lejana una fuente riente sonaba» (I, vv. 2-4; *ed. cit.,* p. 63); «En el solitario parque, la sonora / copla borbollante del agua cantora, / me guió a la fuente, que alegre vertía / sobre el blanco mármol su monotonía» (I, vv. 9-12; *ed. cit.,* p. 64); «… Los mirtos talares, / que ves, sombreaban los claros cantares, / que escuchas ahora. Del árbol obscuro / el fruto colgaba, dorado y maduro» (II, vv. 9-12; *ed. cit.,* p. 64); «Yo sé que tu claro cristal de alegría / ya supo del árbol la fruta bermeja …» (II, 17-18; *ed. cit.,* p. 65); y «-Adiós para

El solaz y deleite del lugar ameno permite al poeta liberarse de las pasiones a fin de obtener, en la línea horaciana, la imperturbabilidad anímica[54]. Sucede en *La fuente,* de *Desolaciones y monotonías,* en un pasaje en el que el poeta disfruta del *otium* mediante la meditación*,* al tiempo que se olvida de sus cuitas y tribulaciones: «…Y en ti soñar y meditar querría / libre ya del rencor y la tristeza, / hasta sentir, sobre la piedra fría, / que se cubre de musgo mi cabeza» (vv. 53-56)[55]. Siguiendo esta filosofía estoica, Machado, en *La tarde en el jardín* (de la sección *Salmodias de Abril*), entronca con la tradición horaciana del *beatus ille*, al recrear su serena felicidad en contacto con la naturaleza según el ideal estoico del *vivere secundum naturam* (o *naturae norma vivere*)*:*

> Cantar tu paz en sombra, parque, el sueño
> de tus fuentes de mármol, el murmullo
> de tus cantoras gárgolas risueño,
> de tus blancas palomas el arrullo,
> fuera el salmo cantar de los dolores
> que mi orgulloso corazón no encierra:
> otros dolores buscan otras flores,
> otro amor, otro parque en otra tierra.
> Abandoné el jardín, sueño y aroma
> bajo la paz del tibio azul celeste … (vv. 37-46)[56].

El motivo estoico de la serenidad anímica lo conjuga Machado con la imagen horaciana del mar tempestuoso (*Od.* I, 14; *Ép.* II, 6)[57] en *Preludio,* perteneciente a *Del camino:* «Mis viejos mares duermen; se apagaron / sus espumas sonoras / sobre la playa estéril. La borrasca / camina lejos en la nube torva. / Vuelve la paz al cielo; / la brisa tutelar esparce aromas / otra vez sobre el campo, y aparece / en la bendita soledad tu sombra» (III, vv. 9-16)[58]. En este poema, es también de abolengo horaciano el motivo de la recompensa de la divinidad (aquí sustituida por la «tarde») a la plegaria del hombre (*Od.* I, 3, 5-7; I, 24, 9-12; I, 31, 1-

siempre, la fuente sonora, / del parque dormido eterna cantora» (III, vv. 11-12; *ed. cit.,* p. 66).

[54] Los paralelismos entre Machado y Horacio han sido puestos de relieve por Gutiérrez, 1960.

[55] *Ed. cit.,* p. 73.

[56] *Ed. cit.,* p. 112.

[57] El primero de los poemas es el que comienza «*O navis, referent in mare te novi / fluctus* …», a imitación de Alceo (frs. 6 y 326 L-P). El épodo mencionado alude al motivo en cuestión en el siguiente verso: «*neque horret iratum mare* …» (véase: Horacio, 1990: 120-122 y 388, respectivamente).

[58] *Ed. cit.,* p. 88.

3)[59]: «Quizás la tarde lenta todavía / dará inciensos de oro a tu plegaria, / y quizás el zénit de un nuevo día / amenguará tu sombra solitaria» (IX, vv. 1-4)[60]. La finura de Machado en el empleo de la tradición horaciana se hace visible, finalmente, en la sutil conexión entre «secreto» y «senda» (que recuerda el «*secretum iter*» de la *Epístola* II, 18, 103)[61] en el poema *Ocaso,* de *Salmodias de Abril*: «Tú has dicho el secreto / que en mi alma reza: / yo odio la alegría / porque odio la pena. / Mas antes que pise / tu florida senda, / quisiera traerte / muerta mi alma vieja» (II, vv. 3-10)[62].

### *De géneros clasicistas y elocución*

En relación con la *mímesis* creadora, se encuentra otro procedimiento que emplea Machado a la hora de evocar la tradición clásica. En concreto, el poeta se vale de diversos motivos y *estilemas* frecuentes en determinados géneros clasicistas en aras de llevar a cabo una hibridación genérica habitual en el Modernismo. Entre estos géneros, destacan el epigrama-epitafio, el himno pagano y la elegía. Un *estilema* característico del epitafio está presente en *Cénit,* de *Desolaciones y monotonías*, cuando se dirige Machado en estilo directo al *homo viator* reclamando su atención (*captatio benevolentiae*): «Escucha bien que hoy dice mi salterio / su enigma de cristal a tu misterio / de sombra, caminante: Tu destino / será siempre vagar ¡oh peregrino / del laberinto que tu sueño encierra!» (vv. 9-13)[63]. Idéntica apelación pero a la noche, realzada en el poema a modo de divinidad, tiene lugar en *Preludio*, de la sección *Del camino*. La *invocatio* con apóstrofe apunta hacia el himno pagano, si bien el tono de confidencia e intimismo lírico hacen pensar en una *contaminatio* de himno-elegía: «¡Oh!, dime, noche amiga, amada vieja, / que me traes el retablo de mis sueños / siempre desierto y desolado y solo / con mi fantasma dentro …» (XVI, vv. 1-4)[64]. Prueba de ello es la recreación en este poema del motivo elegíaco del *secretum amoris*, en la respuesta de la noche al poeta*:* «¡Oh!, yo no sé, dijo la noche, amado, / yo no sé tu secreto, / aunque he escuchado atenta el salmo oculto / que hay en tu corazón, de ritmo lento» (XVI, vv. 23-26)[65]. El tono elegíaco se hace más evidente

---

[59] Son los versos: «… *navis, quae tibi creditum / debes Vergilium, finibus Atticis / reddas incolumem precor …*»; «*multis ille bonis flebilis occidit, / nulli flebilior quam tibi, Vergili. / tu frustra pius heu non ita creditum / poscis Quintilium deos*»; y «*Quid dedicatum poscit Apollinem / vates? Quid orat de patera novum / fundens liquorem? Non opimae / Sardiniae segetes feraces*» (*ed. cit.,* pp. 92, 140 y 154, respectivamente).

[60] *Ed. cit.,* p. 94.

[61] Se trata del célebre verso recreado por Fray Luis en la *Oda a la vida retirada*: «… *an secretum iter et fallentis semita vitae*» (*ed. cit.,* p. 458).

[62] *Ed. cit.,* p. 116.

[63] *Ed. cit.,* p. 76. Sobre la vitalidad de este motivo en el *corpus* poético machadiano, véase: Cowes, 1957.

[64] *Ed. cit.,* p. 101.

[65] *Ed. cit.,* p. 102.

en la sincera confidencia de amor a la luna en *Fantasía de una noche de Abril*: «¡Oh, dulce señora, más candida y bella / que el éxtasis casto de llanto en la estrella / más casta del cielo! ¿por qué silenciosa / oís mi nocturna querella amorosa? …» (vv. 31-34)[66]. Es más, la conjugación de intimismo y apelación al «hermano» en *Tarde*, correspondiente a *Desolaciones y monotonías*, evoca, aunque no en lo que atañe al contenido fúnebre[67], la conocida elegía de Catulo a su hermano («*Multas per gentes et multa per aequora vectus*»): «La fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano, / un sueño lejano mi copla presente? …» (II, vv. 1-2)[68].

Otros rasgos elegíacos vienen dados por la recreación del *tópos* de los *tristia rerum* en *Los cantos de los niños,* de *Desolaciones y monotonías*, para expresar el vehemente sentimiento de aflicción y pesadumbre: «… con lágrimas viejas / que no son amargas / y dicen tristezas, / tristezas de amores / de antiguas leyendas» (I, vv. 14-18)[69]. La manifestación del enamoramiento se observa en la evocación de la sintomatología amorosa (*signa amoris*), abordada por Safo (fr. 31, 7-16) y Catulo (LI, 6-12)[70], que Machado focaliza en los elementos de la naturaleza, según se aprecia en *Preludio,* de la sección *Del camino*: «¿Mi amor? … ¿recuerdas, dime, / aquellos juncos tiernos, / lánguidos y amarillos / que hay en el cauce seco? …» (vv. 1-4)[71]. Esta correspondencia íntima entre el alma del poeta y los elementos de la naturaleza se encuentra igualmente en *Nocturno*, de *Salmodias de Abril.* Al margen de la influencia de Verlaine –según refleja el paratexto del poema–, el motivo revitaliza un tópico de la Antigüedad, a saber, la proyección del sentimiento anímico del poeta en un árbol (tema muy del gusto machadiano), que aparece en el *Himno homérico a Afrodita* (vv. 264-272), la *Ilíada* (VI, vv. 146 ss.), la *Eneida* (VI, vv. 309-310), a imitación del pasaje

---

66 El poema pertenece a *Salmodias de Abril* (*ed. cit.,* p. 123).

67 Si bien es cierto, al decir de José M. Aguirre, (1973: 300) que actúan en el poema imágenes como la del mármol funeral.

68 *Ed. cit.,* p. 64. El poema 101 de Catulo puede leerse en la edición de Miguel Dolç (1997: 125-126). Un comentario de la pieza machadiana ofrece Horànyi, 1975: 73 y 81 ss.

69 *Ed. cit.,* p. 68.

70 Se trata de los conocidos versos de Safo, en los que se recrean, entre otros síntomas, la palidez de la persona enamorada («χλωροτέρα δὲ ποίας» 'más amarilla que la hierba'): «καὶ γελαίσας ἰμέροεν, τό μ᾽ ἦ μὰν᾽ καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν,᾽ ὡς γὰρ ἔς σ᾽ ἴδω βρόχε᾽ ὤς με φώναι-᾽ σ᾽ οὐδ᾽ ἒν ἔτ᾽ εἴκει,᾽ ἀλλ᾽ ἄκαν μὲν γλῶσσα †ἔαγε†, λέπτον᾽ δ᾽ αὔτικα χρῶι πῦρ ὐπαδεδρόμηκεν,᾽ ὀππάτεσσι δ᾽ οὐδ᾽ ἒν ὄρημμ᾽, ἐπιρρόμ-᾽ βεισι δ᾽ ἄκουαι,᾽ †ἐκὰδε μ᾽ ἴδρως ψῦχρος κακχέεται† τρόμος δὲ᾽ παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας᾽ ἔμμι, τεθνάκην δ᾽ ὀλίγω ᾽πιδεύης᾽ φαίνομ᾽ ἔμ᾽ αὔταις» (*vid.* Safo, 1997, 36). Catulo, por su parte, tradujo los versos de Safo, suprimiendo el motivo de la palidez, al abreviar los *signa amoris:* «*… nam simul te, / Lesbia, aspexi, nihil est super mi / uocisin ore, / lingua sed torpet, tenuis sub artus / flamma demanat, sonitu suopte / tintinant aures, gemina teguntur / lumina nocte*» (*ed. cit.,* p. 43).

71 *Ed. cit.,* p. 98.

homérico anterior, o la oda horaciana IV, 4, 53-60[72]: «Mi corazón también cantara el almo / salmo de Abril bajo la luna clara, / y del árbol cantor el dulce salmo / en un temblor de lágrimas copiara, / -que hay en el alma un sollozar de oro / que dice grave en el silencio el alma, / como un silbante suspirar sonoro / dice el árbol cantor la noche en calma- …» (vv. 17-24)[73].

Los elementos de la *inventio* analizados encuentran, por último, una perfecta correspondencia en el plano de la *elocutio*. De esta suerte, uno de los rasgos característicos del *usus scribendi* machadiano en *Soledades* es el empleo de un rico y variado léxico de sabor grecolatino que sugiere el mundo antiguo. El amplio abanico de voces de abolengo helénico resulta evidente en términos como «evónimo» (*La tarde en el jardín*, v. 8), «clepsidra» y «cítara» (*Preludio,* vv. 6 y 10, respectivamente), «harmonía» (*La noria,* v. 5), «mirtos» (*Tarde*, v. 9) o «tálamo» (*Noche,* v. 6)[74]. Estos vocablos se conjugan con otros de sesgo latino, como «preces» (*Fantasías de una noche de Abril,* v. 58), «sagital» y «veste» (*Campo,* vv. 12, 20), «lares» y «atrio» (*Preludio,* VII, v. 7; VIII, vv. 1-2)[75]. Dicho recurso no sólo prepara, en cierta medida, una

---

[72] Para una mayor profundización sobre el tema, *vid.* Jareño, 1981y 1985; Brioso y Bernal, 1991; y Escobar, 2003: 280 ss.

[73] *Ed. cit.,* p. 118.

[74] Nos referimos a los siguientes pasajes: «El agua un tenue sollozar riente / en las alegres gárgolas ponía / y por estrecho surco, a un son doliente, / entre verdes evónimos corría» (*La tarde en el jardín,* vv. 5-8; *ed. cit.,* p. 110); «… la última gota / que en la clepsidra tiembla» (*Preludio*, I, vv. 5-6; *ed. cit.,* p. 86); «Liviano son de cítaras lejanas …» (*Preludio*, IV, v. 10*; ed. cit.,* p. 89); «Yo no sé qué noble, / divino poeta, / unió a la amargura / de la eterna rueda / la dulce harmonía / del agua que sueña …» (*La noria,* II, 1-6; *ed. cit.,* p. 136); «… Los mirtos talares, / que ves, sombreaban los claros cantares …» (*Tarde*, II, vv. 9-10; *ed. cit.,* p. 64); y «… tu virgen belleza tálamo / busca en la noche …» (*Noche,* vv. 6-7; *ed. cit.,* p. 78).

[75] Los términos mencionados se encuentran en estos pasajes: «… el aroma de floridas preces …» (*Fantasías de una noche de Abril*, v. 58, *ed. cit.,* p. 124); «… tu veste alada / se aroma en las gualdas velloritas …» (*Campo,* vv. 20-21; *ed. cit.,* p. 114); «… la mirada sagital del águila …» (*Campo*, v. 12; *ed. cit.,* p. 113); «Blancos fantasmas lares / van encendiendo estrellas» (*Preludio,* VII, vv. 7-8; *ed. cit.,* p. 92); «Oh, figuras del atrio, más humildes / cada día y lejanas …» (*Preludio,* VIII, vv. 1-2; *ed. cit.,* p. 93). Aducimos otros ejemplos que ilustran la cuestión (se destacan en el texto mediante cursiva): «Que el mismo *albo* lino / que te vista, sea / tu traje de duelo …» (*Ocaso,* I, vv. 11-13; *ed. cit.,* p. 115); y en «… los árabes *albos* nocturnos …» (*Fantasía de una noche de Abril,* v. 82; *ed. cit.,* p. 125); «… tus labios besaron tu *linfa* serena …» (*Tarde*, III, v. 7; *ed. cit.,* p. 65); «… la risa de sus *ondas* de ironía …» (*La fuente,* v. 11; *ed. cit.,* p. 71); «… Del tosco mármol la arrugada frente / hasta el *hercúleo* pecho se abatía» (*La fuente,* v. 71; *ed. cit.,* p. 71); «… *trémula* voz de agua que borbota / alegre de la gárgola en la fuente, / entre verdes evónimos ignota» (*Nevermore*, vv. 9-11; *ed. cit.,* p. 126); «… ojos *trémulos* …» (*Preludio*, IV, v. 3; *ed. cit.,* p. 89); «… *treme* el campo en sueños …» (*Campo*, v. 13; *ed. cit.,* p. 113); «… *refulge* el ventanal del torreón» (*Tierra baja,* v. 19; *ed. cit.,* p. 129); «… la *fúlgida* niebla … (…) / su *fúlgido* sol …» (*La mar alegre,* vv. 13 y 34; *ed. cit.,* pp. 130 y 131, respectivamente); «El mar *lactescente*, / el mar *rutilante* …» (*La mar alegre,* vv. 8-9; *ed. cit.,* p. 130); «… la revuelta *umbrosa*» (*Preludio*, III, v. 4; *ed. cit.,* p. 88); «… *ígneos* astros …» (*Crepúsculo*, v. 9; *ed. cit.,* p. 80); «… *ávida* pradera …» (*Crepúsculo*, v. 24; *ed. cit.,* p. 81); «… *aura* de ayer …» (*Nevermore*, v. 23;

atmósfera de ambientación clasicista –rindiendo así un verdadero homenaje a la Antigüedad grecolatina–, sino que muestra a las claras el dominio léxico de Machado. De esta forma, el poeta propone un nuevo cauce de expresión para evocar la tradición clásica sin necesidad de recurrir al exuberante léxico parnasiano. Machado completa así un meditado programa compositivo en relación a la tradición clásica que abrió, en definitiva, un importante camino de renovación a la poesía española modernista.

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

## Bibliografía

AAVV, *Antonio Machado hoy* (1990)*,* ed. de Jorge Urrutia, Sevilla, Alfar.

AAVV (2006), *«Hoy es siempre todavía». Curso Internacional sobre Antonio Machado (Córdoba, 7-11 de noviembre de 2005)*, coordinación de Jordi Doménech, Sevilla, Ayuntamiento de Córdoba / Renacimiento.

Aguirre, José M. (1973), *Antonio Machado, poeta simbolista,* Madrid, Taurus.

Alonso, Dámaso (1969), «Poesías olvidadas de Antonio Machado», en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 3ª ed., pp. 97-147.

____ (1986) «Muerte y transmuerte en la poesía de Antonio Machado», en *Obras completas*, Madrid, Gredos, vIII, 633-666.

Arcaz, Juan Luis (1996), «Rasgos catulianos en la poesía de Gil de Biedma», en *Tradició Clàssica. Actes del XI Simpoi de la Secció Catalana de la SEEC (St. Julià de Lòria-La Seu d¨Urgell, 20-23 d´octubre de 1993),* ed. de Mercè Puig Rodríguez-Escalona, Andorra, Ministeri d´Educació, Joventud i Esports, pp. 137-141.

____ (2001), «Aspectos sociales de la lírica latina en la poesía española contemporánea», en *Cuadernos de literatura griega y latina,* ed. de Dulce Estefanía Álvarez, Manuela Domínguez y María T. Amado, Madrid / Santiago de Compostela, Ediciones Clásicas / Delegación Gallega de la SEEC, pp. 27-41.

Artiles, Joaquín (1966-1969), «Tomás Morales en la *Revista Latina*», *El Museo Canario,* 89-103, pp. 78-79.

*ed. cit.,* p. 127); «El *sibilante* caracol del viento …» (*Tierra baja,* v. 6; *ed. cit.,* p. 128); y «… el *almo* / salmo de Abril …» (*Nocturno*, vv. 17-18; *ed. cit.,* p. 118). Sobre la modernidad del lenguaje poético de *Soledades,* véase: Ferreres, 1974, 30 ss.; y Horànyi, 1975, 87 ss.

Benítez, Simón (1949), «Nuestro Tomás Morales», *El Museo Canario,* 29-30, pp. 1-25.

Bousoño, Carlos (1985), *Teoría de la expresión poética,* Madrid, Gredos, 7ª ed.

Brioso, Máximo y Bernal, Manuel (1991), «Tolstoi y A. Machado: *A un olmo seco*», *Philologia Hispalensis,* 6, pp. 285-293.

Cano, José Luis (1975), *Antonio Machado. Biografía ilustrada,* Barcelona, Destino.

Cortés, Rosario (1998), «Catulo en Pedro Salinas», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos,* 14, pp. 83-98.

Cowes, Hugo W. (1957), «El *homo viator* en la poesía de Antonio Machado», *Sur,* 3-4, pp. 58-74.

De Luis, Leopoldo (1988), *Machado. Ejemplo y lección,* Madrid, Fundación Banco Exterior.

Escobar, Francisco Javier (2003), «Ecos míticos en la obra poética de Antonio Machado: evocación y añoranza de la Antigüedad clásica», *Alfinge. Revista de Filología*, 15, pp. 97-111.

____ (2003), «Naturaleza muerta y sentimentalidad frustrada en la poesía española de la Ilustración», en *III Coloquio Internacional La Cultura en Andalucía. La Época de la Ilustración,* Sevilla, Ayuntamiento de Estepa, pp. 275-299.

____ (2004), «Ecos míticos y tradición clásica en *Las Rosas de Hércules,* de Tomás Morales», *Revista de Literatura,* LXVI, 131, pp. 149-170.

____ (2006), «*Soy clásico o romántico*: De la reflexión teórica de Antonio Machado a su palabra poética», en *«Hoy es siempre todavía». Curso Internacional sobre Antonio Machado (Córdoba, 7-11 de noviembre de 2005)* … *cit.*, pp. 279-322.

Fernández-Galiano, Manuel y Cristóbal, Vicente (eds., 1990), Horacio, *Odas y épodos,* Madrid, Cátedra.

Ferraté, Juan (ed., 1996), *Líricos griegos arcaicos,* Barcelona, Quaderns Crema.

Ferreres, Rafael (1974), estudio preliminar a su edición de *Soledades* (1903), Madrid, Taurus.

Gutiérrez, G. (1960), «Leyendo a Horacio y Antonio Machado», *Humanidades,* XII.27, pp. 339-353.

Hernán Angulo, Beatriz, «1903: *Soledades* de Antonio Machado y *Paisajes* de Antonio de Zayas. Dos visiones andaluzas del modernismo hispánico», en AAVV, *Antonio Machado hoy* … *cit.,* III, pp. 67-87.

Horànyi, Màtyàs (1975), *Las dos Soledades de Antonio Machado,* Budapest, Akaadémiai Kiadó.

Jareño, Ernesto (1981), «Milagro de la primavera (A propósito de un tópico literario)», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 374, pp. 364-373.

____ (1985), «Nueva aproximación al poema machadiano *A un olmo seco*», en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes,* I, Madrid / Oviedo, Gredos / Universidad de Oviedo, pp. 465-481.

Lampreave, Blanca, (1964) «El mundo clásico de Antonio Machado», en *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos ... cit.,* pp. 489-500.

Lasso de la Vega, José (1964), «El mito clásico en la literatura española contemporánea», en *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos,* Madrid, Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, pp. 405-566.

Lillo, Fernando (1998), «Presencia de Catulo y Tibulo en la poesía gallega del siglo XX», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos,* 14, pp. 285-299.

Macrì, Oreste (1989), «Introducción» a su edición de Antonio Machado, *Poesías completas,* Madrid, Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado.

Machado, Antonio. (1974) *Soledades*, ed. de Rafael Ferreres, Madrid, Taurus..

____ (1989) *Prosas completas,* ed. de Oreste Macrì con la colaboración de Gaetano Chiappini, Madrid, Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado.

____ (1995) *Soledades. Galerías. Otros poemas,* ed. de Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra.

Mainer, José-Carlos (1995), «Introducción» a su edición de Antonio Machado, *Poesía,* Barcelona, Vicens Vives.

Mejía Sánchez, Ernesto (1975), «Hércules y Onfalia, motivo modernista», en *El Modernismo,* ed. de L. Lituak, Madrid, Taurus, pp. 185-199.

Mynors, R. A. B. (ed., 1969): *P. Vergili Maronis Opera,* Oxford, Oxford University Press.

Navarro, Eloy (1994), «El mito de Prometeo en la generación del 14», en *Las formas del mito en las literaturas hispánicas,* ed. de Luis Gómez Canseco, Huelva, Universidad de Huelva, pp. 53-88.

Nieto, Miguel (1994), «El mito de Prometeo en León Felipe», en *Las formas del mito en las literaturas hispánicas,* ed. de Luis Gómez Canseco, Huelva, Universidad de Huelva, pp. 163-180.

Pérez Delgado, Rafael (1967), «Ida y vuelta a los clásicos con Antonio Machado y contraluz de Unamuno», *Papeles de Son Armadans,* 12, pp. 11-93.

Pérez García, Norberto (1996), «Catulo y los poetas españoles de la segunda mitad del siglo XX», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos,* 10, pp. 99-113.

Ribbans, Geoffrey (1962), «Antonio Machado´s *Soledades* (1903): A critical study», *Hispanic Review,* 30, pp. 195-215.

Rodríguez Tobal, Juan Manuel (ed., 1997), Safo, *Poemas y fragmentos,* Madrid, Hiperión, 3ª ed.

Roldán, Mariano (1977), *Inútil crimen,* Madrid, Colección Dulcinea.

Ruiz de Elvira, Antonio (1992) (ed.), Ovidio, *Metamorfosis,* Madrid, C.S.I.C.

Sánchez-Barbudo, Antonio (1967), *Los poemas de Antonio Machado,* Barcelona, Lumen.

Sánchez Robayna, Andrés (1996-1997), «La recepción crítica de los *Poemas de la gloria, del amor y del mar,* de Tomás Morales», *Philologica canariensia,* 2-3, pp. 343-367.

___ (2000), «Epistolario Tomás Morales-Saulo Torón», *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios,* 54, pp. 105-132.

Sesé, Bernard (1980), *Antonio Machado (1875-1939). El hombre. El poeta. El pensador,* Madrid, Gredos.

Silvestre, Horacio (ed., 1996): Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte Poética,* Madrid, Cátedra.

Socrate, Mario (1972), *Il linguaggio filosofico della poesia di Antonio Machado,* Padua, Marsilio Editori.

Urrutia, Jorge (1980), *Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. La superación del Modernismo,* Madrid, Cincel.

Valente, José Ángel (1955), *A modo de esperanza*, Madrid, Rialp.

Valentí, Eduardo (ed., 1983): Lucrecio, *De rerum natura,* Madrid, C. S. I. C.

Valverde, José María (1975), *Antonio Machado,* Madrid, Siglo XXI.

Vázquez Medel, Manuel Ángel (2002), «El mito de Prometeo: fundación y quiebra de lo humano», *TTC,* 2; http.://www.cica.es/aliens/gittcus/promet.html.

Antonio Martín Ezpeleta
El planteamiento teórico-metodológico de la *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 2007, LXXXIII, 307-334

# EL PLANTEAMIENTO TEÓRICO-METODOLÓGICO DE LA *HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA* DE ÁNGEL VALBUENA PRAT

La *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat (Barcelona, 1900-Madrid, 1976) es considerada un hito de la Historiografía literaria española[1]. Publicada en dos volúmenes en 1937 por la editorial Gustavo Gili de Barcelona, ha sido reeditada hasta en nueve ocasiones, siendo la octava la última revisada por el autor[2]. Su modernidad la distancia de las *Historias literarias* anteriores, y de no pocas posteriores condicionadas por la tradición historiográfico-literaria decimonónica[3]. De sus mayores méritos (la recuperación de Calderón y la pionera descripción

[1] Este estudio está basado en mi tesis doctoral inédita *La Historiografía literaria de los escritores de la primera mitad del siglo XX* [Martín Ezpeleta, 2006], que se detiene en el análisis detallado de Ángel Valbuena Prat y su *Historia de la literatura española* [153-322]. Fue defendida en diciembre de 2006 y dirigida por el profesor Leonardo Romero Tobar, quien encabeza un grupo de investigación sobre Historiografía literaria (HUM2005-06063/FILO) donde se enmarca dicha tesis (el texto está siendo revisado para su posterior publicación) y ahora el presente trabajo.

[2] La octava edición, que dobla la extensión de la primera pero en esencia responde al mismo planteamiento teórico-metodológico, es por la que citamos (Barcelona, Gustavo Gili, 1968, 4 vols.) según el método anglosajón.

[3] Esta de Valbuena es una de las pocas *Historias literarias* que ha recibido atención crítica. Así, destaca el artículo de Pozuelo Yvancos [2000], que preparó para un imprescindible número monográfico dedicado a la figura de Ángel Valbuena Prat en la revista *Monteagudo* [VV. AA., 2000]. Fundamental es también el reciente trabajo de Serrano Asenjo, quien ha descubierto nuevos documentos sobre el proceso de depuración al que fue sometido Valbuena y que afectó al mismo tiempo a su obra más emblemática [2006]. (Corregidas las pruebas del

*Entregado: 13-03-2007. Aceptado: 25-05-2007*

de la Generación del 27, si pensamos en el canon de autores que selecciona; la restricción de información que repercute también en un estilo ameno y cercano; las importantes interpretaciones de Valbuena sobre los autores áureos especialmente…), vamos a atender aquí a su contextualización teórico-metodológica o, si se quiere, a la descripción del planteamiento general que mueve la explicación de los textos y su natural incardinación en el devenir de la Historia de la literatura nacional y universal. Todo ello lo ilustraremos con ejemplos que completan el análisis de la obra, así como citas del propio autor sobre su idea de la Historia de la literatura española, que entresacamos principalmente de su memoria de oposiciones a cátedras, publicada en su *Literatura española en sus relaciones con la universal* [1965], y que bien podría ser el desprovisto prólogo de su *Historia de la literatura española*.

A grandes rasgos, el planteamiento teórico-metodológico que presenta la *Historia de la literatura española* de Valbuena es el siguiente: la descripción de los aspectos literarios más pertinentes de las obras españolas que conforman el canon y, siempre que sea posible, el trazado de las relaciones que se observan, bien entre ellas mismas, bien con obras procedentes de otras literaturas nacionales, es decir, con la literatura universal. Como decimos, Valbuena no siempre incluye estas relaciones de la literatura española con la universal; aparecen en su *Historia literaria* eventualmente, sobre todo cuando trata de las obras de los Siglos de Oro, que son las que con mayor intensidad estudió y en cuyos análisis suele incluir desarrollos más originales. Pero detengámonos a continuación en el primer criterio que consideramos una valiente apuesta por la autonomía de la Historia de la literatura española[4].

---

presente trabajo, ha llegado a mis manos otro reciente artículo sobre los avatares de Ángel Valbuena Prat y su Historia literaria en el franquismo [González Ramírez, 2007]). El resto de los trabajos que han abordado esta *Historia literaria* se han ocupado principalmente de su propuesta del canon de autores más contemporáneos, es decir, de la denominada Generación del 27 (estas referencias bibliográficas secundarias y otras se pueden recuperar en la mencionada tesis doctoral inédita: Martín Ezpeleta, 2006: 158-159). En «La recepción de la *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat» revisamos su irrupción en el panorama de la Historiografía literaria en España y en el ámbito internacional, trayendo a colación, entre otras cosas, algunas de las múltiples e interesantes reseñas que esta obra ha merecido [Martín Ezpeleta, en prensa].

[4] Merece la pena que reproduzcamos ahora las inteligentes conclusiones de Pozuelo Yvancos sobre la *Historia literaria* de Valbuena: «De entre los hallazgos de Valbuena Prat pueden subrayarse tres: en primer lugar impone un[a] construcción donde el dato se subordina constantemente a la interpretación. Hay una labor personal de lecturas y por tanto una interpretación propia que hace pivotar en el interés estilístico que predomina sobre el histórico positivista. En segundo lugar, Valbuena emprende el camino de desnudar a la Historia literaria del patrioterismo consuetudinario, es en ese sentido la primera Historia literaria nacida del espíritu regeneracionista de los Institucionistas, pero sin las adherencias conservadoras de la tradición. En tercer lugar su gran instinto por fijar un canon, que ha permanecido

### *La Historia de la literatura española autónoma*

En la *Historia literaria* de Valbuena podemos afirmar que se parte de la siguiente premisa: supeditar el dato historicista a la obra literaria en concreto; al argumento, al personaje, al mito... que mejor defina esa obra. Y no al revés. Es decir, la Historia de la literatura española es para Valbuena autónoma: los textos literarios se explican de acuerdo a otros textos literarios. Así, la Historia de la literatura española no depende de la Historia de España, es, simplemente, la Historia y breve análisis filológico de las mejores obras literarias españolas, lo que, por cierto, vale decir, obras escritas por españoles y en español. Y es que hasta esta *Historia de la literatura española* de Valbuena, que viene a ser definición y referencia de la Historia de la literatura española, dada su amplia y merecida repercusión, las *Historias literarias* solían incluir también a aquellos autores que vivieron y escribieron en la Península Ibérica antes de que esta fuera España. Es el caso de los escritores latinos Marcial o Séneca, para algunos, escritores aragonés y cordobés respectivamente, y estudiados dentro de muchas *Historias literarias españolas* de la época, como las de Cejador y Frauca o Hurtado y González Palencia, por ejemplo, según ha señalado Pozuelo Yvancos [2000: 56]. Tampoco la literatura hispanoamericana, con la única excepción de Rubén Darío, debe figurar en una *Historia literaria española*, según Ángel Valbuena Prat [*vid.* 1968, III: 361 y 378-379].

Pero volviendo a esta idea de la Historia de la literatura española autónoma, debemos antes de nada subrayar que, ahora más que nunca, la explicación de la Historia de la literatura española radica en un canon, un canon que a la altura de 1937 estaba más o menos consolidado en cuanto a obras medievales y modernas —menos contemporáneas—, y que era, básicamente, el que proponían los estudios de Menéndez Pelayo[5]. Valbuena no se preocupa demasiado en discutir el canon medieval y moderno, si exceptuamos las importantes reivindicaciones de Góngora, coincidiendo con toda su generación, y de Calderón, esta propiamente suya, como ya hemos mencionado; además de las de otros nombres de autores que Menéndez Pelayo, según Valbuena, descuidó (Ayala, la prosa de Mena, Rojas Zorrilla...). En cuanto al ca-

---

inalterado en lo substancial. [...] La empresa llevad[a] a cabo por Valbuena es comúnmente reconocida, pues no hay estudioso de la literatura española, sobre todo si se ha formado antes de 1975, que no reconozca cuánto debe su formación a este conocido manual, del que suele destacarse su fina sensibilidad y en general una fuerte personalidad crítica.[…]» [2000: 58-59]. (Agradecemos al profesor Pozuelo Yvancos, quien formó parte del tribunal que amablemente juzgó nuestra tesis, sus apreciaciones sobre nuestro trabajo).

[5] La *Historia de la literatura española* de Valbuena se diferencia, eso sí, como Pozuelo Yvancos ha señalado, por diferenciar claramente qué obras son susceptibles de ser consideradas *literarias* en su moderno sentido, y aparecer en consecuencia en una *Historia literaria* [2000: 60-61].

non contemporáneo, presta más atención que Menéndez Pelayo a los autores del XVIII [*vid.* Álvarez Barrientos, «El siglo XVIII, según Menéndez Pelayo», 2006: 297-329], aunque sigue siendo un siglo muy descuidado; y del XIX, reprueba sobre todo los desmedidos elogios a Quintana o Pereda frente a la falta de vehemencia en los dedicados a Galdós [*vid.* 1968, III: 296 y ss.]. Pero, del mismo modo que sucede con tantas otras *Historias literarias* de la época y aun de épocas posteriores, la *Historia de la literatura española* de Valbuena, sigue siendo, como afirmábamos, hija de los trabajos de Menéndez Pelayo, muy bien considerado en líneas generales en toda la obra, y quien, para bien y para mal, conformó el canon de la literatura española; aunque después, claro, se haya actualizado o rectificado someramente.

Pues bien, la *Historia de la literatura española* de Valbuena representa, respecto a las otras *Historias literarias* de la época, un novedoso método teórico que poco tiene que ver con el típico rastreo de las manifestaciones culturales del genio español o la explicación de todas las obras como producto socio-histórico de sus respectivos momentos de redacción [sobre este tema, *vid.* ahora Álvarez Junco, 2001]. Se trata, como decimos, de la descripción y análisis de las obras literarias españolas atendiendo solamente a las cuestiones literarias que las sitúan dentro de la serie de la Historia de la literatura española, del corpus de obras literarias españolas, sin hacer en principio referencia a cuestiones ajenas a la literatura. Valbuena básicamente atiende a los aspectos literarios que considera más interesantes de cada una de las obras que componen la Historia de la literatura española (argumento, interpretaciones, presentación de personajes...), indicando y valorando también las propuestas que la crítica literaria ha elaborado, y sin preocuparse demasiado por el concepto de cambio histórico-literario.

Nos encontramos ante el método desarrollado por la escuela positivista francesa de Brunetière y su discípulo más aventajado, Gustave Lanson, a quien corresponde el pensamiento sobre la Historia de la literatura más inteligente de la época, tal como René Wellek ha señalado [1988: 96-105]. Los extendidísimos manuales de *Historia literaria francesa* de Lanson son, como afirmamos, la realización de una manera de estudiar y plasmar una Historia de la literatura nacional preocupada en las obras en cuanto monumentos, no tanto documentos[6], siguiendo la distinción termi-

[6] Valbuena, como el resto de su generación estaría muy familiarizado con los manuales de Lanson, así como con la originaria escuela de Brunetière, cuyas reflexiones sobre Historia de la literatura habían sido publicadas en la importante revista que él mismo dirigió, la *Revue des Deux Mondes* [*vid.* Rosario Álvarez Rubio, 2004; agradecemos a la profesora Álvarez Rubio, compañera del mencionado equipo de investigación, que nos haya permitido consultar su tesis doctoral antes de su futura publicación). En *La poesía española contemporánea* [1930: 130 n.], siguiendo con la influencia de los franceses, Valbuena Prat ya había destacado también la pertinencia del también fundamental *Panorame de la littérature espagnole contemporaine* de Jean Cassou (1929). Como es sabido, lo cierto es que la tradición francesa aventajaba en mucho a

nológica de Croce y Wellek, quien por su parte coincide en las tesis lansonianas que abogan por la autonomía de la literatura [*vid.* Wellek y Warren, 1974: 322-323].

El manual de Historia de la literatura francesa de Lanson es calificado por Valbuena en su inédita memoria de oposiciones a catedrático de 1925 como «uno de los más finos y construidos» [Valbuena, 1925: 4][7]. Poco después afirma sobre el método de estudio de la literatura lo siguiente:

> No se puede realizar el estudio de los fenómenos literarios sin el auxilio de la erudición. Cierto número de conocimientos exactos, positivos, es necesario para guiar y documentar nuestros juicios. Además están muy justificadas las tentativas que tienen por objeto fijar nuestras ideas e impresiones particulares por la aplicación de los métodos científicos, representando, sintéticamente, la marcha, los acrecentamientos y las transformaciones de la literatura.
> Mediante la erudición se atacarán problemas que no pueden quedar flotando al ímpetu de los caprichos individuales [...] [Valbuena, 1925: 4][8]

No hay que pensar tampoco que se desprecie la diacronía de la Historia de la literatura española o que se borre los contextos en la *Historia de la literatura española* de Valbuena. En puridad, la explicación de la Historia de la literatura española que Valbuena lleva a cabo incide en todas estas cuestiones de manera recurrente. Pero, como afirmábamos, la diferencia radica en que no supedita a ellas las obras, y que los textos literarios, en definitiva, se explican según otros textos literarios. El devenir histórico, en ocasiones, es pertinente para explicar ciertos títulos, aunque esto no se aplique, ni mucho menos, de manera automática. Incluye Valbuena, eso sí, breves contextualizaciones históricas al inicio de cada siglo o periodo historiográfico-literario notable (sobre los Reyes Católicos, Felipe II, el movimiento de la Ilustración...), periodos que, por cierto, tiende a entender como ciclos biológicos, de la misma manera que la escuela positivista francesa, o la inglesa, con Toynbee, y la alemana, con Spengler, como teóricos referentes, postularon también[9].

---

la española en el pensamiento teórico-metodológico sobre la Historia de la literatura y las *Historias literarias* [*vid*., sobre el debate en torno a la Historia literaria en Europa y Estados Unidos, el útil resumen preparado por Escrig, 2004].

[7] Agradecemos al profesor Serrano Asenjo, también compañero del grupo de investigación dirigido por el profesor Leonardo Romero Tobar, que nos haya facilitado la consulta de la documentación descubierta de Ángel Valbuena Prat.

[8] Sobre la manera de entender Lanson la Historia de la literatura, *vid.* su trabajo [1965] y la obra de su discípulo Gustave Rudler [1979].

[9] Sobre los modos historiográficos de la época, es muy completa la reciente monografía de López Sánchez[2006], que conocemos gracias a la amabilidad del profesor José-Carlos Mainer.

Menos frecuentes son, en cambio, los comentarios sobre aspectos sociales para explicar las obras (cita a Hauser, el autor básico de la Sociología de la literatura, en algunas ocasiones, pero no insiste en sus planteamientos, que considera útiles si se interpretan ancilarmente; aunque le reprocha en varias ocasiones su desconocimiento de algunas parcelas de la literatura española[10]). Asimismo, la reducción de una obra literaria como plasmación de la ideología de su autor rara vez es propuesta. El concepto de raza de Taine es descartado; aunque en la Historiografía literaria española de la primera mitad del XX, como es sabido, no desapareciera. En síntesis, en la *Historia literaria* de Valbuena, las obras son consideradas, sencillamente, como producto del genio de sus autores, innato e imprevisible.

Por otro lado, aunque se ponderan los análisis autónomos de la literatura, no llega a los excesos formalistas que aíslan las obras, los textos, de sus contextos. No podemos afirmar que esta de Valbuena sea una *Historia literaria* que analice los textos desde una perspectiva formalista, pues si los comentarios generales sobre el estilo o la descripción de las funciones narratológicas, por ejemplo, sí están presentes, no así los comentarios hermenéuticos de textos, como ocurre en otras *Historias literarias* de la época, como en *Literatura española contemporánea. 1898-1950* (1952 [2001]) de Juan Chabás, con un marcado influjo de la crítica estilística del momento[11].

En su *Historia de la literatura española*, Valbuena procede al análisis de las obras literarias españolas determinando, antes de nada, qué aspectos son los más relevan-

---

[10] Leemos en una ocasión: «Arnold Hauser, dentro de una línea común, distingue entre el Barroco de las cortes católicas, "sensual, monumental y decorativo", y el de los países protestantes más intimista y tenebroso. [...] Es lástima que, en esta obra [Hauser, 1.ª ed., 1953; *vid.* 1998], en que tan bien está interpretado Cervantes en el "manierismo" se *ignore* totalmente (en sentido español e inglés) todo el Barroco español-Literatura y Artes» [1968, II: 238 y 238 n.; *vid.* también 53 n.]. En su *Literatura española en sus relaciones con la universal* explica el doble cometido de Hauser: «La explicación de los motivos culturales por la problemática social de cada época, y la unión de las letras con el mundo de las artes. Sociedad y literatura y arte se explican y se complementan» [1965: 20]. También advierte de la crítica hauseriana: «La mutilación que supone una visión que se acerca a la limitada del "materialismo histórico" aplicada a las Artes [...] adolece de la falta de conocimiento de la cultura española» [1965: 20].

[11] Sobre esta corriente crítica, opina Valbuena en su memoria a oposiciones a cátedras publicada: «La estilística ayuda a darnos cuenta de la estructuración de un poema, o de un tipo de prosa. En muchos casos, puede darnos luz sobre todo un modo de decir de una época o una forma personal del escritor. Sin embargo, como ya lo han advertido los técnicos más inteligentes y rectores de esta especie de ciencia, la fijación de una estructura no implica el juicio de valor. Puede, en el mismo poeta, darse la idéntica correlación o paralelismo, y el resultado ser desigualmente estético. Nos adentramos en el modo de construir, hasta lo matemático; pero lo fundamental, la creación de belleza, quedará siempre a merced de la intuición, de lo que se ha llamado tradicionalmente el "buen juicio crítico". La altura del comentador tendrá siempre la última palabra» [1965: 12].

tes para cada una de ellas. Esto ha de ser suficientemente subrayado, pues no es, ni mucho menos, la norma de las *Historias literarias* de la época, acostumbradas a operar de manera convencional en el estudio de una serie de cuestiones (biografía del autor, fuentes, estilo...) en todos los autores y obras. Valbuena toma constantemente decisiones, valorando qué es lo que merece la pena desarrollarse en su *Historia de la literatura española*. Así, cuando estudia a Lope de Vega no duda en extenderse en su biografía, porque la considera fundamental para la comprensión de su obra [1968, II: 323-336]; pero no así, por ejemplo, en el caso de Tirso de Molina (le dedica poco más de tres páginas a la biografía [1968, II: 433-436]), del que le interesa estudiar con detalle su tratamiento del mito de Don Juan [1968, II: 447-456]. De la misma manera, prefiere explayarse en la contextualización de la época que ofrecen las *Cartas eruditas* de Feijoo [1968, III: 1-19], frente a la que propicia el *Fray Gerundio Campazas* del Padre Isla, del que opta por analizar las cuestiones referidas al género picaresco [1968, III: 759-766]. O, en fin, estudia la obra y el estilo de Miró [1968, III: 561-568], pero no así en el caso de Fernández Flórez o Camba, de los que sólo destaca su humorismo [1968, III: 558-561].

Se podría achacar a Valbuena, pues, que el estudio de las obras está muy lejos de ser agotado, ni siquiera en lo que podríamos considerar una presentación general de todos los aspectos de la obra. Se impone el criterio de selección de Valbuena, que sacrifica la exhaustividad en aras de resaltar los aspectos más relevantes para la comprensión de las obras, fiado todo, en última instancia, a su buen hacer y experiencia en el estudio de la literatura. El contenido de su *Historia de la literatura española*, comparado con las anteriores *Historias literarias*, es sensiblemente reducido (recordemos que Amador de los Ríos no pasó del siglo XV en sus siete volúmenes). Esta obra de Valbuena no debe ser considerada, pues, como un vademécum literario, aunque satisface con creces esa función.

La *Historia literaria* de Valbuena destaca dentro del panorama de *Historias literarias españolas* por ser la primera explicación seria del canon literario español sutilmente contextualizado en la Historia, y con el añadido de actualizarlo medio siglo tras Menéndez Pelayo y limarlo someramente, además de acompañarlo de certeros estados de la cuestión y no pocos originales comentarios y planteamientos críticos. Todo lo cual viene a definir esta *Historia literaria* de Valbuena como la primera *Historia literaria española* moderna, referente de la Historia de la literatura española, y como se ha asegurado, en muchos aspectos, manual de consulta no superado en cuanto obra de conjunto y poder de sugestión de los numerosos comentarios allegados[12].

[12] Escribe Mainer sobre esta *Historia literaria* de Valbuena Prat: «La agilidad y la inventiva del tono y las divisiones de la Historia de la literatura española con la que Ángel Valbuena Prat, en plena guerra civil, inauguraba un nuevo periodo de nuestra manualística» [2003: 77].

Pasemos ahora a observar cómo Valbuena enriquece todo lo hasta aquí expuesto con la inclusión de planteamientos comparatistas en su *Historia de la literatura española*, lo que recogemos bajo el título de «La Historia de la literatura española en sus relaciones con la universal», extenso sintagma procedente de las así llamadas cátedras universitarias españolas, que impartían una asignatura con este título en segundo curso de Comunes de la licenciatura de Filología Románica.

### *La Historia de la literatura española en sus relaciones con la universal*

Como afirmábamos, en la *Historia de la literatura española* de Valbuena esta manera de proceder supone un complemento al planteamiento teórico-metodológico de la autonomía de la Historia de la literatura española. Se trata, en resumidas cuentas, de incidir en las relaciones observadas entre determinadas obras (literarias sobre todo, pero también pertenecientes a otras artes como la pintura o la música), españolas o no. Valbuena valida de esta manera la idea de la literatura universal, la *Weltliteratur*, y la posibilidad de acercarnos a su configuración interna a partir de las relaciones que se establecen entre las obras literarias.

Esta idea de la literatura universal podemos entenderla desde dos posiciones complementarias: una más bien antropológica, que encuentra que la literatura —como el resto de las artes— es una manifestación artística del hombre y, como tal, se produce en todas las latitudes con algunas características comunes innatas (de fácil relación con los estudios sobre el folclore de Bajtín, por ejemplo); y otra, desde el ámbito filológico del comparatismo, que se preocupa por estudiar las diversas literaturas nacionales en su contexto histórico observando fundamentalmente sus respectivas contribuciones al desarrollo de una literatura común, universal.

Este segundo planteamiento es el que suele concretarse en la *Historia de la literatura española* de Valbuena (aunque en ocasiones aparezcan sondeos antropológicos también). Valbuena se ocupa de establecer relaciones bien entre las obras españolas, que configuran la tradición española (la serie celestinesca, por ejemplo); bien con las obras de otras literaturas nacionales, es decir, la relación de la tradición española con otras tradiciones nacionales (las obras de Shakespeare, Goethe...). Y esto con el importante añadido de procurar atender a estas relaciones a partir de los arquetipos antropológicos y culturales que representan los personajes míticos (Fausto, Celestina…); o los tópicos clásicos o los motivos recurrentes (la hermosa pecadora arrepentida…), que tanto recuerdan a los estudios sobre la fundamentación psicológica profunda de Carl Gustav Jung, según la cual la psique se manifiesta en sus pro-

ductos culturales[13]. Logra así vencer en varias ocasiones la mera enumeración de fuentes o reminiscencias y adentrarse en un complejo entramado comparatista que nos conduciría a señalar la contribución española al tronco de la literatura universal.

Ahora bien, hay que tener presente que la aplicación de este ambicioso planteamiento comparatista tan sólo se esboza, ya que lo encontramos aplicado exclusivamente a ciertas obras literarias, las más de ellas pertenecientes a la literatura española áurea, la que mejor conocía Valbuena. Esto no debe extrañarnos, pues la empresa de conformar todas estas relaciones entre la literatura española y la universal supera la perspectiva, por amplia que sea, como es el caso, de un solo hombre, y que trabaja en la primera mitad del siglo XX[14]. Así, aunque Valbuena rotule su temario de oposiciones publicado con el ambicioso título de *Literatura española en sus relaciones con la universal* [1965], la realidad es que se limita a unos cuantos casos[15], como ocurre en su *Historia de la literatura española.*

---

[13] Hay que señalar el interés que el psicoanálisis supuso para Valbuena, y esto tanto en su obra de creación (sus personajes de *2+4. Relatos de misticismo y ensueño* suelen hacer reflexiones psicoanalíticas y parecen cortados de acuerdo a patrones psicológicos), como en su *Historia de la literatura española*, donde encontramos apreciaciones como, por ejemplo, la que sigue, sobre el complejo de inferioridad de Juan Ruiz de Alarcón: «Sin sustituir por una saña despectiva la compasión romántica del siglo XIX, creo que para formar un juicio integral sobre "el caso Alarcón" no se puede prescindir del tema del complejo de inferioridad, de la moral del resentimiento. Se ve en el teatro de Alarcón en varias ocasiones el triunfo de la habilidad sinuosa sobre el desbordamiento de vitalidad, de ingenio antiformulario. En la "mesurada protesta contra Lope", tan acertadamente formulada por Reyes, ¿no pudo verse un caso, más que de estética, de impotencia para la producción amplia, de infecundidad relativa? Nietzsche ya, exageradamente, quería llevar la nota de envidia y venganza a grandes zonas de la cultura y el arte. Aunque hubiere una parte de razón, no excluiría el valor estético de las obras que pudieran haberse inspirado en tales sentimientos. Al revés, en el gran artista, cualquier turbio complejo se sublima en las más excelsas formas de la creación de mundos de belleza» [1968, II: 505]. Martínez Cachero u Oliva también han destacado la importancia del psicoanálisis en el pensamiento de Valbuena [2000: 48; 2000: 78-79 respectivamente].

[14] Ha escrito Hernández Esteban en este sentido: «La panorámica de enfoque, en otra línea, comparatista, en especial desde le mundo de la literatura italiana, panorámica tan acorde además con la amplia visión de lecturas y saberes referidos al mundo del arte y al de otras literaturas que caracterizó la labor investigadora del profesor Valbuena. Un común desplazarse a otras "series", en expresión de Jakobson y Tinianov, que no es sólo un válido planteamiento metodológico sino también una muestra de la excepcional capacidad de quienes lo llevan a la práctica» [1984: 178].

[15] Estos son los títulos que se adecuan más a sus heterogéneos ejercicios comparatistas: «La literatura católica, de Dante a Calderón» [1965: 96 y ss.], «El comienzo de la influencia italiana y la poesía doctrinal» [1965: 154 y ss.], «En la portada del Renacimiento. Creación imaginativa y lenguaje (Ariosto y Rabelais)» [1965: 215 y ss.], «Fray Luis de León o el Renacimiento cristiano (Erasmo y Fray Luis)» [1965: 9250y ss.], «Miguel Ángel, poeta, o el titán de

Y es que Valbuena no cuenta con demasiadas ayudas críticas para enriquecer sus propios planteamientos comparatistas. Dejando de lado la indefinición de la misma disciplina comparatista, debemos pensar que, hasta la irrupción de una obra como *Literatura europea y Edad Media latina*, de Curtius (1948, traducido al español por Margit Frenk y Antonio Alatorre por primera vez en 1955 [1976; *vid.* sobre esta obra Rubio Tovar, 2004: 82-94]), que despierta del letargo a muchos historicistas, los estudios comparatistas o el estudio de la *Weltliteratur* son prácticamente desconocidos en España. A pesar de que algunos artículos europeos van permeabilizando las fronteras españolas, no se puede afirmar que se contara con una base de estudios de corte comparatista en España. Romero Tobar ha apuntado a este respecto cómo un avispado Valbuena Prat conocería algunos de los pioneros estudios comparatistas de Paul Van Tieghem, por ejemplo, que van llegando por esas fechas a España, y con quien colaboró en la elaboración de un *Repertorio cronológico de las literaturas modernas* [1999: 45, n. 13; cfr. Palomo y Prieto, 2000: 20 n.].

En definitiva, hay que señalar, pues, que Valbuena se esfuerza por intentar plantear patrones universales, y que los más de ellos nacen de sus lecturas directas, con muy pocos apoyos críticos procedentes del extranjero. Dentro de las escasas contribuciones españolas, habría que considerar, eso sí, el importante libro *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, de Maeztu (1926 [2004]), sobre los grandes personajes míticos españoles, que si bien sólo se centra en la obras españolas, se puede afirmar que se basa en la teoría de la existencia de personajes míticos que traspasan las lindes de la literatura española[16].

Sobre las relaciones establecidas entre las obras españolas, Valbuena contaba, en cambio, con un gran número de estudios. La cadena se iniciaba con Menéndez Pelayo y continuaba con las caracterizaciones de la literatura española de Menéndez Pidal, Dámaso Alonso y tantos otros preocupados en buscar la unidad en la diversidad. Su intenso estudio de la literatura de los Siglos de Oro, del llamado teatro nacional, por ejemplo, le habría llevado también a leer muchas páginas sobre el espíritu y la tradición españoles, que toman cuerpo y definición en esta época, a juicio de muchos estudiosos del momento.

---

la pasión» [1965: 275 y ss.], «Época de Lope y Shakespeare» [1965: 304 y ss.], «Momento Rococó o de Bances Candamo y Marivaux» [1965: 312 y ss.], «El tema del simbolismo del libro (Shakespeare, Lope y Calderón)» [1965: 359 y ss.] o «Don Juan, en el panorama universal» [1965: 390 y ss.].

16 Mainer ha incluido un interesante prólogo a la nueva edición [Maeztu, 2004] que contextualiza perfectamente la obra y la relaciona con los *lieux de mémoire* como los denominó Pierre Nora, es decir, aquellos referentes culturales que ofrecen un vínculo emotivo, pero conducido previamente, entre el ciudadano y su comunidad [*ápud* Maeztu, 2004: 9].

Conviene ahora que apoyemos esta explicación con las propias palabras de Valbuena. Curiosamente, nuestro autor no incluyó ningún prólogo o nota preliminar al principio de su *Historia de la literatura española*, como ya hemos destacado. Sin embargo, contamos con su citada memoria y temario de oposiciones publicados, donde encontramos unas importantes valoraciones sobre la manera de entender la Historia de la literatura española de Ángel Valbuena Prat.

Encabeza la *Literatura española en sus relaciones con la universal*[17] un subapartado intitulado «Concepto, método y fuentes de la asignatura» [1965: 5-46], ubicado dentro de un enorme y heterogéneo epígrafe «Introducción a los estudios de lengua y literatura» [1965: 3-278], que incluye, desde las notas del mencionado subapartado —que son en realidad las que hacen mención a esta «Introducción a los estudios de lengua y literatura»—, hasta el estudio de toda la literatura medieval y de los Siglos de Oro (*El Cid*, Ayala, los romances, *La Celestina*, Fray Luis de León...), que detiene a las puertas de Cervantes. Aquí interesan, obviamente, esas primeras notas sobre el «Concepto, método y fuentes de la asignatura», que son su memoria de oposiciones a cátedras, tal y como advierte el propio Valbuena en nota al pie [1965: 5 n.][18], y de donde entresacamos todo lo referido al comparatismo:

---

[17] Esta obra lleva una página de encarte con el índice de la obra y el texto de la solapa, que reza: «El presente libro se amolda a los estudios de esta asignatura, desde un amplio análisis de su problemática, tanto en la relación de lengua con literatura, como de las figuras españolas en el panorama universal, y los dobles influjos; a lo correspondiente a los diversos periodos y figuras capitales. Desde los orígenes en la Edad Media al momento actual, se presentan tendencias, autores y movimientos literarios universales, o los paralelos entre lo Español y las otras Literaturas. Así el influjo de Dante, Petrarca y Boccaccio en nuestras letras, el renacentismo de Garcilaso tras la universidad de la "Celestina", o las coincidencias entre el teatro de Shakespeare con el de Lope y Calderón. Se ha visto a Cervantes desde diversos aspectos de su amplia problemática, y los fenómenos del Barroco español. Lo mismo el cosmopolitismo de la "Ilustración" en nuestro XVIII, el Romanticismo con su doble influjo, paralelos adecuados con nuestra novela del siglo XIX, el nuevo "universalismo" modernista. Se analizan grandes figuras del 98, llegando hasta las corrientes y nombres de estos últimos años» [1965: página de encarte y solapa].

[18] Entre los papeles que Enrique Serrano Asenjo ha encontrado en el Archivo General de la Administración, en Alcalá de Henares, se incluyen también la primera memoria y temario de las oposiciones a catedrático de Valbuena en 1925 que ya hemos citado. Valbuena quedó segundo, por detrás de Jorge Guillén, de quien se acaban de publicar, al cuidado de Guillermo Carnero [Jorge Guillén, 2005], entre otras cosas, su respectiva memoria y temario de oposiciones, así como los ejercicios que les tocó en suerte en el examen (sobre los ascéticos y los caracteres generales del XIX), que también se encuentran entre los papeles de Valbuena en Alcalá de Henares. Esta memoria es sensiblemente menos ambiciosa en cuanto teoría o metodología del estudio literario que la publicada en *Literatura española en sus relaciones con la universal*. Sin embargo, destaca por incluir una bibliografía sobre didáctica de la historia y de la lengua y la literatura muy nutrida (ocupa tanto como la memoria), con un número importan-

> Suele considerarse a Goethe el creador de este concepto [letras comparadas]. Su *Weltliteratur* no es sólo lo que literalmente significa «Literatura universal», sino que entraña a la vez un sentido de comunidad. Sin embargo, más que lo que se llamará *Historia comparativa de las Literaturas* o *Literatura comparada*, Goethe quiere recoger las obras que pueden ser comprendidas por todos. Y para mí, y esto lo intentaron en sus traducciones los Schlegel en su generación, las obras capaces de ser comprendidas en traducción, y gustadas por todos. [...] En 1921, con otro sentido, principalmente de relaciones entre las literaturas, funda Paul Hazard, su *Revue de littérature comparée*, y la *Bibliothèque* de este mismo sentido. La estilización, si cabe decirlo así, hacia el cuadro sinóptico, la plantea P. Van Thieghem [sic], en su *Répertoire chronologique des Litteratures modernes*, 1937, en el que colaboramos, para la parte española. Es muy útil el *Outline of Comparative Literature* de Werner P. Friederich, 1954.
>
> A su vez, los temas de gran resonancia universal, como Don Juan o Fausto, han sido objeto de libros modélicos de literatura comparada, a través de las diversas naciones y épocas. [...] Nosotros modestamente iniciamos una participación en este tema en *Los prefaustos españoles*, en la conmemoración del Centenario de Goethe en la Universidad de Barcelona, que presidió Vossler.[19]

Veamos ahora ejemplos de todo lo aquí expuesto, ordenados de acuerdo a una provisional tipología de arquetipos antropológicos y culturales que nosotros es-

---

te de referencias extranjeras (H. B. Adams, Atkins, Bernard, Eckest, Guarnieri, Meillet...), que evidencia la poca atención que a estas cuestiones se les estaba prestando en España en la época, así como la motivación docente de Valbuena [Valbuena, 1925].

[19] Continúa esta interesante cita un poco más adelante: «En este campo se puede penetrar en la frontera de las letras y el pensamiento, como al estudiar el influjo ideológico-literario de Voltaire, o las relaciones del pensamiento de Schopenhauer con la literatura y la música. Otras veces se estudia el impacto directo o la deformación legendaria de un tipo histórico al pasar a una serie de obras literarias, como el Cid, Don Carlos, Inés de Castro o María Estuardo. O un tipo de una clase social o raza determinada como la gitana en Cervantes [...]. También se estudian a veces las situaciones dramáticas, o los resortes novelescos, o una línea de influencias líricas, como el petrarquismo, o temas como el *Carpe diem*, el *Ubi sunt*? O tópicos, principalmente estudiados por E. R. Curtius. Puede unirse lo literario con lo psicológico, como al estudiarse la literatura en torno al complejo de Edipo o de Electra [...]. Puede ser ejemplar el tipo literario que en cada época supone una nueva interpretación o un signo de diversa sensibilidad en el modo de apreciarlo, como ocurre, por ejemplo, con Don Quijote. Entre las obras capitales de un tema de influjo universal, en nuestras letras y pensamiento se halla la dedicada a Erasmo y España, por el gran hispanista Marcel Bataillon [...]. También interesa el aspecto, que puede ser a la vez comparativista o relativista del llamado "perspectivismo", según el plano o intención en que se coloca el autor. [...]. En algunos estudios se une también el estudio de las artes, como paralelismo o perspectiva respeto al mundo de las letras» [1965: 15-19].

tablecemos[20], y que no persigue otro fin sino resaltar más si cabe la originalidad y valor de muchos de estos planteamientos comparatistas, así como ilustrar en general los principios teórico-metodológicos y el estilo de esta *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat ya comentados.

Pues bien, las relaciones de la Historia de la literatura española con la universal, como decimos, creemos poder ordenarlas de acuerdo a una tipología *ad hoc* de lo que hemos denominado como arquetipos antropológicos y culturales, de fácil relación con los mencionados estudios de Jung. Esta incluye personajes míticos, tópicos, motivos recurrentes y reminiscencias varias, y relaciones entre la literatura y otras artes. En este caso, como advertíamos, tan sólo intentamos ilustrar este planteamiento teórico de la Historia de la literatura española en sus relaciones con la universal de Valbuena a partir del análisis de diversos ejemplos de su *Historia de la literatura española*, que ordenamos tal y como decimos.

Sin duda, el estudio de los personajes míticos es uno de los planteamientos más ricos en la *Historia de la literatura española* de Valbuena Prat, quien no sólo define el perfil de estos personajes míticos; sino que los dispone en un sistema paralelo a la evolución de la Historia de la literatura española, la de los Siglos de Oro especialmente, siguiendo la propuesta de Sánchez-Castañer en su «Don Quijote ante el mito y la epopeya» (*Quaderni Ibero-americani*, n.º 10, 1951 [1968, II: 54 n.])[21].

Digamos antes de nada que los grandes personajes míticos para Valbuena son Don Quijote, Don Juan y Fausto, este último rastreado en la literatura española en diversos personajes de las obras de Calderón, a los que denomina *pre-Faustos*. Sin embargo, antes de plantear la definición de estos tres, cabe que señalemos, al menos, otros personajes míticos como es Celestina, que nacería, según Valbuena, de una larga tradición medieval [1968, I: 397-398]; el personaje de Santa María Egipciaca, de menor trascendencia, pero que también reaparece en la Historia de la literatura es-

[20] Una exposición de conjunto sobre las diferentes opciones que contempla la Historia de la literatura comparada puede encontrarse en Gnisci [coord., 2002].

[21] Wellek escribía lo siguiente sobre la relación de los mitos dentro de un proyecto de Historia de la literatura universal: «En esta clase de estudios tal vez pudiera considerarse obligado clasificar los muchos estudios históricos sobre temas y motivos como Hamlet o Don Juan o el Judío Errante; pero, en rigor, se trata de problemas distintos. Las distintas versiones de un tema no tienen conexión o continuidad tan forzosa como el metro y la dicción. Seguir la pista de todas las distintas versiones, por ejemplo, de la tragedia de María Estuardo a lo largo de la literatura podría ser muy bien problema de interés para la historia del sentimiento político, y sin duda ilustraría incidentalmente cambios operados en la historia del gusto, e incluso cambios en el concepto de la tragedia. Pero en sí carece de verdadera cohesión o dialéctica. No presenta un problema singular y, desde luego, no plantea problema crítico alguno. La *Stoffgeschichte* es la menos literaria de las historias» [Wellek y Warren, 1974: 313, *vid.* también 310-315].

pañola [1968, I: 64-65]; o, también nacional, el recurrente personaje de Ferrand Antolínez, de quien nos habla Valbuena al explicarnos los *Castigos e documentos* de la época de Sancho IV [1968, I: 142-143].

Respecto al planteamiento de Sánchez-Castañer actualizado por Valbuena sobre los grandes personajes míticos, debemos situarlo en la introducción al importante capítulo «La época de plenitud nacional, o de Cervantes a Calderón» [1968, II: 52 y ss.]. En ella, nos describe primero tres generaciones establecidas por la presencia de los talentos de Cervantes, Lope y Calderón[22]. El primero creó a Don Quijote; el segundo, indirectamente, como explicaremos, a Don Juan; y Calderón preparó el camino de Fausto [1968, II: 54]. Así, opone a Don Quijote [1968, II: 54-55] el personaje mítico de Don Juan, que se diferencia del primero en haberse configurado a lo largo del tiempo y poseer, consecuentemente, diversas realizaciones que enriquecen sus perspectivas interpretativas (este juego de perspectivas lo ilustra el propio Valbuena en su obra literaria *Hacia Don Juan (Acción representable)* [*2+4. Relatos de misticismo y ensueño*, 1927: 187-231]):

> Don Juan, en cambio, es un mito sobre el que hay que hacer salvedades. Encarna la inquietud del primer barroco pleno: el problema entre la carne y la salvación, el vértigo de acción que se estrella con un muro, hasta la diversidad de aventuras, que encarna lo diverso, y aún lo acumulativo. Pero el verdadero Don Juan-mito es la propia existencia de Lope, el maestro de Tirso. En el hombre y el poeta se da la síntesis de carne y espíritu, de acción incansable y anhelo de descanso, de lo disperso, lo fecundo, y lo, muchas veces, no logrado. Lope no creó un intenso Don Juan, aunque ofrece extraordinaria grandeza extraña y desconcertante el Leonido de «La fianza satisfecha». [...] el verdadero Don Juan de Tirso, hay que encontrarlo reuniendo elementos de otras obras de Téllez, y no atendiéndose exclusivamente al «Burlador», creación juvenil, intuitiva, y no lograda. El mito-Don Juan se crea a través de los siglos, desde Zamora a Mozart, desde los románticos hasta Zorrilla, y continúa sin agotarse ni completarse hasta nuestros días. Pero es el mejor representante de la segunda generación, como tránsito de Don Quijote al héroe intelectual, como buscador de una felicidad sólo en los sentidos, o a lo más si se quiere de una fama local y a flor de piel —la fama a que puede aspirar un «gamberro» espadachín y deshonrador de mujeres—, que es la de un mero «burlador». [1968, II: 55-56]

[22] Quevedo queda, pues, en un segundo plano, aunque es también muy valorado. Esta preferencia la explica por una razón generacional: «Con Quevedo comenzamos la generación inmediata. Aunque sea el más joven de los "grandes" del grupo en torno a Lope. Quevedo enlaza con lo cervantino, y es un admirador del autor del *Quijote*, y a su vez, el desengaño anecdótico, y de primer impulso, se va haciendo metafísico, anunciando la generación tercera. Calderón imitó su estilo conceptista, fundiéndolo, originalmente, con el gongorismo. Gracián deriva claramente al mundo de "Los sueños"» [1968, II: 61].

Le toca finalmente el turno a la tercera generación y a Fausto, el personaje mítico por antonomasia que es relacionado con el Segismundo de *La vida es sueño* de Calderón, aunque a diferencia de aquel este sea mucho menos rico. Habla Valbuena, pues, de pre-Faustos, entre los cuales también aparecen los personajes de Andrenio y Critilo del *Criticón* de Gracián [1968, II: 56-57].

Los dos cambios que se producen de Don Quijote a Don Juan y de este a los pre-Faustos se recogen en sendos apartados muy extensos en la *Historia de la literatura española*[23]. En estos cambios se apoya Valbuena para explicar las diferentes concepciones histórico-filosóficas que presentan las tres generaciones de Cervantes [1968, II: 62-64], Lope [1968, II: 63-65] y Calderón [1968, II: 65-66], que, al igual que los personajes míticos con que se vienen relacionando, funcionan como símbolos de este complejo periodo del siglo XVII. En estos análisis, Valbuena presta especial atención a dos cuestiones: la evolución que experimenta Don Juan al ser tratado por diferentes autores y obras (desde Lope y Tirso pasa por Gracián, Calderón, Molière, Zamora, Saavedra Fajardo, Zorrilla... [1968, II: 64-68]), y el estudio comparatista de Fausto (Goethe es el genial creador, pero, como ya hemos indicado, Valbuena habla de pre-Faustos españoles en diversas obras de Calderón, en el *Criticón* de Gracián o, incluso, en Lope y Mira de Amescua [1968, II: 68-71], cuando no en Shakespeare [1968, II: 68]).

En fin, estos planteamientos comparatistas y multidisciplinares sobre los personajes míticos reaparecen más adelante, cuando estudia Valbuena pormenorizadamente a Tirso de Molina (en el capítulo «"Tirso de Molina" y la leyenda de Don Juan» [1968, II: 433], que incluye el epígrafe «Tirso, adivinador de Don Juan» [1968, II: 447 y ss.]). En este caso, después de certificar el fondo folclórico y la paternidad de Tirso en cuanto fue el primero en trasladarlo a la literatura (aunque antes también se pueda rastrear en la «commedia dell'arte» y, entre otros, en *Dinero son calidad*, de Lope de Vega [1968, II: 448]) explica incrementando las referencias a diversas literaturas nacionales y a otras artes [1968, II: 448-449].

Conviene destacar, por último, la revalorización de un escritor orillado por Menéndez Pelayo como es Calderón [*vid.* al respecto, por ejemplo, Rubio Jiménez, 2000: 31-60], de cuyas obras y sus personajes se lleva un profundo repaso a la hora de buscar en él antecedentes del personaje mítico creado por Goethe:

> En Calderón, los «pre-Faustos» guardan otro aspecto. En general se relacionan con la busca de la Verdad, aunque también aspiren a ser felices. En *El mágico*, el

[23] El primero de ellos, tal y como refleja el índice, se titula «De "Don Quijote" a "Don Juan"» [1968, II: 62 y ss.], aunque hay una errata en el texto principal que duplica el título dedicado a «Los "pre-Faustos" de la tercera generación» [1968, II: 68 y ss.].

> amor juega un papel esencial, y dominará la fe y el desengaño. «Así... son todas las glorias del Mundo».
> Cipriano vende el alma al diablo como Fausto. El amor a Justina es precursor del héroe de Goethe por Margarita. [...] Un tema semejante late por la fina estilización de otra comedia sacra *Los dos amantes del Cielo.*
> En *El mágico prodigioso*, nuestro mejor Fausto, Justina es sólo humana en el zigzag poético de la escena de la tentación. Antes y después es una «escolástica» de su papel. Invoca a Dios y se acuerda de que el libre albedrío no puede ser forzado. [...] Cipriano es el Fausto al fin cristiano, un santo de los breviarios y misales, que también ha paseado por el campo de la leyenda. Segismundo se hará el Hombre en los Autos. La humanidad del «periodo faústico», según denominación de Spengler, ha recorrido los tres caminos del príncipe de Polonia. La doctrina católica la verá en estado de gracia, en la caída en el pecado, y al fin redimida en Cristo. *El príncipe constante* es como un nuevo Cristo, desde la pasión a la Resurrección, en las apariciones finales. Calderón deja Faustos doctrinales de humanidad y de fe. En el desengaño de una sociedad en decadencia eleva los ojos al Cielo. En Gracián, la fama está en el recuerdo del héroe o genio de este mundo. En Calderón en la región celeste. En «mejor imperio adonde son eternas las edades». En el «acudir a lo Eterno», de Segismundo. Unamuno unió las palabras de la conversión de Segismundo, a las humanas de Don Quijote en su lecho de muerte. Ambos héroes mueren o gobiernan en la fe, virtud sobrenatural. [1968, II: 70-71]

Señalaremos, a manera de balance general, cómo estas originales páginas demuestran una riqueza de perspectivas y erudición que, perfectamente ensambladas, nos sitúan en la época del XVII español y, de la mano del planteamiento universalista de la existencia de una serie de personajes míticos, nos presentan las obras de tan altos creadores como son Cervantes, Lope, Calderón, Tirso o Gracián, Shakespeare, Molière o Goethe, entre otros. Se trata de uno de los máximos aciertos de esta *Historia de la literatura española* de Valbuena, que, como se ha mencionado, dedicó muchos de sus esfuerzos a estudiar la literatura de los Siglos de Oro españoles, así como a reivindicar las obras de algunos de sus autores como hitos literarios que, a su juicio, no se han podido igualar en ninguna otra época de la Historia de la literatura española.

Revisemos ahora tanto los *topoi* clásicos, que Curtius (1948 [1978]) compiló y estudió, como ciertos motivos que podemos considerar recurrentes en la literatura nacional o, menos presentes en la *Historia literaria* de Valbuena, en la universal. Advirtamos que, frente al caso de los personajes míticos que acabamos de analizar, representa una perspectiva de estudio mucho menos apurada por el autor. Por otro lado, incluimos también en este apartado otras relaciones intertextuales que Valbue-

na establece y respecto de las cuales no siempre es fácil delimitar si representan precedentes, meras evocaciones de lectura o líneas de continuidad más serias[24].

Sobre los tópicos clásicos, el propio Valbuena invoca el nombre de Curtius al explicarnos el tópico de *theatrum mundi* o *vitae* que encuentra en Calderón:

> [Calderón] El que define la vida como un «frenesí» es decir una locura, como mera ilusión (anticipándose a la poesía romántica), como una sombra —típico barroco—. También como una «ficción» es decir una representación, una comedia. —Calderón es también autor de *El gran Teatro del Mundo*, en que el tópico del «theatrum mundi» adquiere la máxima categoría literaria, como ha señalado E. R. Curtius. Y al fin, «un sueño». El sueño de la vida se titula uno de los grandes cuadros de su época más representativos. Como en Calderón y Gracián, viene a ser un «emblema», en la tela del ángel se lee que el Tiempo eternamente punza, pasa rápido y muere. Es la época de la consciencia de la pérdida de nuestro primer papel en el mundo. [1968, II: 65]

No un tópico clásico, sino un motivo tradicional dentro de la conocida teoría de la poligénesis de cuentos, representarían las coincidencias que observa Valbuena entre los cuentos morales de Don Juan Manuel y su descendencia española en Cervantes o Quiñones de Benavente; y por otro lado, algunos cuentos de Andersen [1968, I: 189]. Lo mismo se deduce del análisis erudito de las fuentes del *Libro de Patronio*, que le lleva a nombrar, entre otros, el *Calila e Dimna* [1986, I: 186-191; cfr. *Literatura española en sus relaciones con la universal*, 1965: 136-139].

Caso distinto es el de las influencias entre literaturas nacionales y las relaciones que destaca Valbuena Prat en su *Historia de la literatura española*. Llena de referencias a otras literaturas nacionales está, por ejemplo, la siguiente explicación de Valbuena de la poesía barroca de Francisco de Rioja y los poetas sevillanos del siglo XVII:

> En torno a Rioja, el más importante del grupo, se produce una escuela en Sevilla en el primer tercio del siglo XVII que, para mí, es un caso típico de formas clásicas rezagadas en una época barroca, que no pueden menos de entrar más involuntariamente en el estilo de su tiempo. Es algo análogo a lo que ocurre a la pintura de Possin, en el siglo XVII francés, y a la misma tragedia de Corneille y Racine. Wölfflin señala cómo a pesar de ser Poussin un reaccionario de los planos y

[24] Citemos de nuevo a Wellek: «Las relaciones más evidentes entre las obras de arte —fuentes e influencias— son las que más frecuentemente se han estudiado, constituyendo un filón de erudición tradicional. Aunque no es historia literaria en sentido estricto, la verificación de relaciones literarias entre los autores es evidentemente una preparación importantísima para escribir historia literaria» [Wellek y Warren, 1974: 310].

> de la línea no puede sustraerse a las formas de una gran época. Del mismo modo los poetas sevillanos de comienzos del siglo XVII llevan algo de Góngora dentro, aunque parezcan disimuladamente en un estilo clasicista no culterano. Es curioso también, como señal de su posición intermedia, que en otro movimiento entre clásico y dinámico, en los albores del romanticismo vuelva a reproducirse una escuela sevillana análoga a esta, y Rioja, y los coetáneos vuelvan a ser el modelo de Lista y su grupo. [1968, II: 295]

Nos explica Valbuena, por otro lado, el motivo de la miseria del hombre —desarrollado en el *Libro de miseria de omne*—, que asegura configura una corriente no interrumpida de pesimismo en la literatura española que conecta con la generación del 98 y Baroja en concreto [1968, I: 148][25]. Un poco más adelante, Valbuena se refiere a los precedentes picarescos castellanos y catalanes del *Lazarillo*, que reconoce en el *Libro de Buen Amor*, *El caballero de Zifar*, el *Corbacho*, la *Celestina*, *L'espill* de Jaume Roig y *La lozana andaluza*, entre otras obras [1968, I: 516-517]. O también a ciertos precedentes románticos, como es el caso de Gonzalo de Céspedes y su novela *Fortuna varia del soldado Píndaro* [1968, II: 188].

Según Valbuena, también se podría afirmar que la obra de Cervantes abre una nueva veta de la tradición española, si pensamos en la cantidad de autores de todos los tiempos que presentan deudas en sus obras respecto de las del gran escritor de *El Quijote*[26]. Como ejemplo[27], señalemos este menos conocido de María de Zayas y su relación con *Las novelas ejemplares* que apunta Valbuena: «Distinguida, fina de alma, y desgarrada y a la vez exquisitamente erótica, supo dar una vida a los cuadros realistas y a las desmelenadas aventuras trágicas, que la convierten, para mi gusto, en la mejor derivación del Cervantes de las Ejemplares, cuyos límites amplía en la dirección que pudiéramos llamar prerromántica» [1968, II: 185].

Respecto al *Quijote*, Valbuena se alinea con la famosa tesis de Dámaso Alonso [1978] de la dualidad realista-idealista de la literatura española, plasmada significati-

---

[25] Este sentimiento, como decimos, lo suele relacionar Valbuena con el de la denominada Generación del 98, como incluso hace cuando se trata de obras muy anteriores, como el caso del *Fray Gerundio*: «También interesa el estudio detallista de las descripciones, que, como técnica, supone un avance sobre los narradores del siglo XVII, y hace pensar en la "generación del 98"» [1968, II: 762]. Algo parecido sucede cuando se refiere a ciertos aspectos de la obra de Gracián como *costumbristas* [1968, II: 724].

[26] Más anecdótico parece el comentario de Valbuena que relaciona a los protagonistas de *Quem tem farelos*, de Gil Vicente, con los posteriores Don Quijote y Dulcinea: «Esta mezcla de sentimiento, que podríamos llamar romántico, y los violentos contrastes con la realidad no podemos por menos de pensar en don Quijote y Dulcinea» [1968, I: 466].

[27] Téngase presente lo explicado previamente sobre el personaje mítico de Don Quijote.

vamente en su obra más conocida. En «El "Quijote" como obra sintética del cruce de dos siglos» [1968, II: 93 y ss.], explica Valbuena:

> Para situar al *Quijote*, culminación del genio de Cervantes, cruce de las diversas corrientes de la literatura española y confluencia de los dos siglos de oro, el XVI y el XVII, hay que tener en cuenta las dos tradiciones: realista e idealista, y cómo Cervantes las funde en su humorismo. No olvidemos que en la Edad Media se había dado una síntesis análoga. En siglo XII había dado una obra maestra de conciso realismo en el *Poema del Mio Cid*, y el XIII, un interesante ejemplo de corriente idealista en los libros de Berceo. Pues bien, en el siglo XIV, el Arcipreste funde ambos mundos: el eclesiásticorreligioso [sic] (el idealascético [sic]), y el costumbrista (aquí no heroico, sino burgués), y la síntesis es una síntesis de humorismo: el *Libro de buen amor*. Notemos cómo era una resultante de la época —Boccaccio, Chaucer—, aunque Juan Ruiz se adelantó unos años a los dos. Otra síntesis en el pleno brote del Renacimiento de los Reyes Católicos, se da en *La Celestina*, que recoge la tradición realista mezclada al doctrinarismo del Arcipreste de Talavera, y el lirismo idealista del siglo XV (ambiente de «cancioneros», novela a lo *Cárcel de amor*) a la vez que el dramatismo embrionario del tema de don Melón, doña Endrina y Trotaconventos de la obra de Hita. Así resulta la historia viva de *Calisto y Melibea* en que el desarrollo humorista culmina en pura tragedia. [...][1968, II: 93-94; *vid.* también 95-96].

De otro orden más anecdótico serían las coincidencias que se vislumbran entre Torres Naharro y su *Comedia soldadesca*, y la primera parte de la trilogía de *Wallenstein* de Schiller, que ya apuntara Menéndez Pelayo, y a las que Valbuena todavía añade las que observa en la parte de picaresca militar de *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón [1968, I: 449-450]. De la misma manera, Valbuena considera casual la relación que se establece entre el personaje de Tarsiana del *Libro de Apolonio* y la «Preciosa» de *La Gitanilla*, de Cervantes [1968, I: 81]; aunque no sea, sin embargo, la única reminiscencia que este personaje ha suscitado:

> El Pericles, prince of Tyre, atribuido con bastante probabilidad a Shakespeare, trata del mismo asunto del Apolonio, y su Marina no hace desmerecer a la precursora Tarsiana. [...] Finalmente, se ha recordado Notre-Dame de París con su Esmeralda, de Víctor Hugo.
> No es poca honra para el ingenioso componedor en nueva maestría sugerir habitualmente estos recuerdos. [1968, I: 81-82]

Resulta curioso, como se habrá observado en la última cita, que Valbuena relacione obras muy distantes en el tiempo. Por ejemplo, Bernard Shaw es invocado al referirse a Álvaro Cubillo de Aragón, a uno de sus dramas, *Cojuelo*, incluido en *El enano de las musas*: «Hasta en detalles nos hace pensar en el giro irónico que el *Génesis* adquiere en la parte primera de *Volviendo a Matusalén* de Bernard Shaw» [1968, II:

645][28]. Y la poesía gongorina de Luis Carrillo o Antonio de Escobar y Mendoza que es puesta en relación con la de Pedro Salinas y un episodio de *Yerma*, de García Lorca, respectivamente [1968, II: 242 y 274].

En fin, son muchas y de muy diferentes tipos las reminiscencias que Valbuena apunta en su *Historia de la literatura española*. Señalaremos, para terminar, una última que tiene como protagonista a Pérez de Ayala, un autor que, por cierto, se cita en numerosas ocasiones. Es probable que las más de ellas se deban a personales lecturas de Valbuena, como cuando relaciona el personaje de Catuja en *Teresa de Manzanares*, de Castillo Solórzano, con Rosina de *Tinieblas en las cumbres* [1968, II: 168 y n.], o cuando evoca a Gabriel Miró al explicar el *Poema de Yusuf*: «Este es uno de los momentos más finos del poema: «que por las toronjas la sangre iba andando» —Inciso: esta fusión de zumo y sangre nos hace pensar en Gabriel Miró—» [1968, I: 146]. Sin embargo, esta que reproducimos parece presentar una clave importante para leer a Pérez de Ayala, pues Valbuena destaca la relación advertida entre *La comedia nueva*, de L. F. de Moratín, con *Troteras y danzaderas*: «Recordemos, modernamente, el intento de identificación de los personajes de *Troteras y danzaderas* de Ayala, cuya ironía del teatro poético no deja de tener parecido con los objetos de la sátira de *La comedia nueva*» [1968, III: 60 n.; cfr. 61 y n.]. Extraña, en cambio, que no indique también la evidente relación de *El sí de las niñas* con *Luna de miel, luna de hiel* o la variante del Don Juan mítico en *Tigre Juan*.

Para finalizar esta cuestión, habría que destacar cómo Valbuena tiene presentes los tópicos y motivos folclóricos, que son una clave universalista presente en su *Historia de la literatura española*, a pesar de que no insiste demasiado en esa línea. Por otro lado, todas las heterogéneas relaciones intertextuales responden a diversas razones y fines. De un lado, podríamos señalar aquellas que suponen la señal de una veta tradicional española y, en algún caso, su exportación a otras literaturas. De otro, una serie de evocaciones desordenadas, relaciones trazadas a vuela pluma por un lector inagotable que lo había leído todo y que muchas veces descubrió coincidencias curiosas. Dentro de la *Historia de la literatura española*, estos últimos ejemplos sirven, sobre todo, para completar el saber de otras literaturas nacionales y dotar a esta obra de un agradecido barniz culturalista que, en puridad, añade poco a los incontestables tópicos clásicos dentro de la cultura románica, los motivos folclóricos o el sistema de los personajes míticos, todos ya analizados, que configuran la verdadera vertiente

[28] Encontramos también ejemplos que son meras licencias que se toma Valbuena, como cuando describe al mismo Álvaro Cubillo de Aragón como un Dorian Gray: «El gris otoñal de la proximidad de la vejez había profanado el verdor de su juventud, y el poeta parece envidiar la suerte de un Dorian Gray, que pudiese transmitir sus cambios al retrato: Hoy me parezco a ti, mas no mañana / ¡Dichoso tú, que naces cada día, / y el Tiempo no podrá con su porfía / poner en ti una arruga ni una cana!» [1968, II: 640].

comparatista de la *Historia de la literatura española* de Valbuena Prat. Esta se completa con su importante contribución al estudio de las relaciones que se establecen entre la literatura y otras artes, como pasamos a analizar.

Muy rica es esta faceta de la *Historia de la literatura española* de Valbuena Prat, como Pozuelo Yvancos ya advirtió [2000: 61]. Nuestro autor era, además de un gran filólogo, un gran apasionado de otras artes, como la pintura, la música o el cine. Son muchos los ejemplos en su *Historia literaria* que lo muestran. Repasemos algunos de ellos, no sin antes citar unas palabras de Valbuena sobre estas cuestiones que encontramos en su memoria de oposiciones a catedrático:

> Tampoco creemos que deba el fenómeno literario ser estudiado completamente aparte de todas las otras manifestaciones culturales. Sin el cuadro religioso de la España musulmana de la época no podrá comprenderse la obra literaria de un Abenházam o un Abenarabí, del mismo modo que sin los problemas religiosos de la Reforma y Contrarreforma se podrá poseer un sentido adecuado de nuestros grandes místicos. Sólo mediante la ideología de la «Enciclopedia» se podrán explicar aspectos de nuestros intelectuales del fin del XVIII.
> Junto con la historia del pensamiento, la historia del arte es un factor imprescindible. Muchos fenómenos literarios son simplemente fenómenos de historia de arte. El estilo afiligranado de la lírica del XV, es hermano del gótico flamígero. Mena canta en el mismo estilo al «prepotente D. Juan el II»[29] del sepulcro del monarca por Siloe. [1925: 5]

En efecto, especialmente acertados son las relaciones que establece Valbuena con la pintura [sobre estas, *vid.* la obra colectiva, *Literatura y pintura*, en Gilman *et. al.*, 2000][30], con la flamenca, por ejemplo. Así, de los *Milagros* de Berceo se explica (nótese también la referencia a Pérez de Ayala, que, como queda dicho, es evocado en numerosas ocasiones):

> Esta encantadora pradera, cuyo sentido místico —representando a la Virgen— nos declara el «romero» en versos no menos melodiosos, puede hacernos pensar una vez más en la técnica de la pintura primitiva. Para hallar un paralelo adecuado hay que contemplar el paisaje de la Adoración del Cordero místico, de Van Eyck. Pérez de Ayala, en una poesía de La paz del sendero, ha imitado bellamente esta filigrana de arte menor.

---

[29] Existe una corrección manuscrita que parece indicar que el orden de esta oración ha de enmendarse de la siguiente manera: «Mena canta al "prepotente D. Juan el II" en el mismo estilo [...]».

[30] Sobre las relaciones entre la literatura y el resto de las artes (pintura, música, cine...), David Roas ha recopilado numerosas referencias bibliográficas secundarias [Ceserani, 2004: 246].

> Desde el modernismo se ha señalado una vuelta a Berceo. Realmente, el cantor de San Millán y de la Gloriosa es uno de los primeros poetas —sentido de la expresión, ternura, arte de los detalles— de la literatura castellana. [1968, I: 99-100].

Gracián es también relacionado con la pintura flamenca; esta vez con el célebre pintor holandés Hieronymus Bosch [1968, II: 713]. Menos original nos puede parecer la evocación de los retratos de Goya de los ilustrados españoles [1968, III: 76]; aunque no deja de ser un acierto el que la presentación de estos autores se lleve a cabo así en una *Historia literaria*. Goya, que había iluminado varias obras literarias canónicas, como *El Quijote* o *La Celestina* [*vid.* Romero Tobar, 1997: 49-78], está siempre presente; así comenta, entre otros muchos casos, sobre otro escritor del XVIII, el padre Isla, lo siguiente: «Acaso uno de los mayores aciertos del *Fray Gerundio* se halle en la procesión de disciplinantes del comienzo del libro, sangriento y pintoresco aguafuerte que nos hace pensar en Goya, o las cofradías y fiestas del pueblo, que nos describe varias veces» [1968, II: 762].

Por otro lado, al igual que Dámaso Alonso luego en su *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (1950 [1993: 96-99]), piensa en El Greco para ilustrar el mundo poético de Garcilaso [1968, I: 701]; las pinturas de Murillo o Zurbarán son evocadas también para representar la obra literaria de Santa Teresa de Jesús [1968, I: 701-702]. Estas relaciones con la pintura poseen un alto valor evocador; las obras literarias se nos aparecen plásticamente en breves descripciones, como esta sobre el Buscón, que encaja con la pintura expresionista de Gutiérrez Solana: «Como se ve esta estampa entre ridícula y trágica, es más figurón impresionante que una descripción semirrealista. Me hace pensar en las figuras impresionantes y negras [...] de los cuadros de Gutiérrez Solana, en la pintura actual» [1968, II: 225]. Ya la picaresca había sido relacionada al principio del volumen con las obras de Velázquez, como tantas veces se ha hecho después [1968, II: 3][31].

En fin, al hablar del *Quijote* son dos los grandes pintores evocados, el Greco y Velázquez:

> Si pensamos en las bellas artes, el paralelo más interesante, a pesar de las esenciales diferencias, sería el Greco, que vive casi en los mismos años de Cervantes. El idealismo místico, quemante y vaporoso del pintor, y el contraste, adelgazador y violento del mundo del *Quijote*, sugieren paralelos y oposiciones. En cambio, por el realismo, la verdad, la «atmósfera» de los ambientes, el paralelo pictórico que mejor cuadra a Cervantes es Velázquez, cronológicamente algo posterior. Lo que hay de semejante entre el Greco y Cervantes, sobre todo del *Quijote* —aparte de

[31] En otra ocasión, el Jesús en la columna de Velázquez, de la National Gallery, sirve también para describir un poema de Fray Luis de Granada [1968, I: 687].

> las diferencias ente técnica e individualidades diversas—, es la posibilidad de integrar en unidad un doble plano: realidad estilizada y fantasía celeste, en el *Entierro del Conde Orgaz*, del Greco; costumbrismo de ambiente y visión diversa e idealizada del mundo en la locura de *Don Quijote*, o la misma intersección de fantasías *nórdicas* y *realismo hispano* al sumarse las dos primeras y las dos últimas partes en el *Persiles*. [1968, II: 3]

Pero no sólo se limita Valbuena a trazar conexiones entre la pintura y la literatura; incluye también referencias musicales, aunque son mucho menos frecuentes en los estudios literarios que las pictóricas. Nos habla, por ejemplo, de Beethoven cuando analiza *La vida retirada* de Fray Luis de León [1968, I: 625][32]. Nótese lo original del planteamiento del siguiente fragmento que versa sobre el *Libro de Apolunio* —donde la música tiene una importancia capital—, pues ahora no se refiere a un músico en concreto, sino a una estructura musical:

> Aunque se ha advertido en el poema la descripción de motivos musicales —Luciana, Apolonio y Tarsiana en varios momentos tocan la vihuela—, vale la pena de tender a una interpretación más honda. Pudiéramos considerar el poemita como una pieza de musicalidad íntima. El motivo del enigma de Antíoco actúa como un preludio que antecede a la concepción «sinfónica» de las aventuras del protagonista. Apolonio, lejos de su reino, en aventuras que hacen pensar en Ulises, se mueve entre otras notas de un leit-motiv musical. Así podríamos señalar el tema de la tempestad en el mar (estrofas 108-111) y su contraste patético del mar en calma [...] en el parto doloroso de Luciana y su muerte en apariencia [...]; el de la «nobleza encubierta»: Apolonio ante el rey de Pentapolín, Tarsiana ante Apolonio; el de la música, deliciosamente preoperístico: Luciana, hija del rey Archistrastes, toca la viola ante Apolonio, de incógnito, y este, a su vez, levanta «dulces sones», se enamoran los dos, y la dama enferma de «amores»: música y danzas de Tarsiana. Bodas: las no consumadas de la hija de Antíoco, anuncian un motivo que se desarrolla en las de Apolonio y Luciana y se repite en las de Tarsiana y Antinágora. [1968, I: 81]

También utiliza las referencias musicales para completar la contextualización artística de una época; es el caso de la presentación del siglo XVIII, donde aparece Mozart [1968, III: 1], o cuando nos introduce el reinado de Felipe II, que describe de la siguiente manera: «Indudablemente que fue un tiempo de este monarca cuando se dan las grandes obras maestras de raza, diversas de una influencia italiana, de menor personalidad racial en tiempos del Emperador. Así, en arquitectura, El Escorial,

[32] Se trata de un músico muy admirado por Valbuena; él mismo lo confiesa al reproducir una conversación con su amigo José Cruset [1968, IV: 986].

en pintura la primera época del Greco y el ascetismo de Morales, y en música Victoria» [1968, I: 419]. Esta referencia a El Escorial nos lleva a presentar obras arquitectónicas y escultóricas que Valbuena relaciona con la literatura española en su *Historia de la literatura española*. Un ejemplo es el siguiente, que incluye una gran cantidad de referencias artísticas a la hora de explicar la poesía del XVII:

> Al lado de una construcción barroca del estilo arquitectónico y escultórico de Bernini, por ejemplo, debemos situar el Polifemo y las Soledades de Góngora y los principales temas líricos de Quevedo. En el orden pictórico las figuras y fondos de paisaje de Rafael, en el primer caso, los de Rubens en el segundo, sugieren el parangón literario [1968, II: 236].

Sobre el barroquismo de Guevara, escribe Valbuena también: «Notemos la coincidencia con el estilo de Miguel Ángel, en las formas plásticas y en la poesía de la Italia coetánea, que conduce a un dinamismo, a una ruptura de las líneas del puro grecorromano, a una abundancia y retorsión, precursoras de todo el barroco del siglo XVII, y podremos encontrar un equivalente artístico de esta literatura del tiempo de Carlos V» [1968, I: 501]. Y, en fin, baste con señalar que el capítulo XI, que versa especialmente sobre la poesía del XV se titula originalmente «La literatura del gótico florido (época de don Juan II)» [1968, I: 242; *vid.* también 243].

Por último, y pese a la novedad del género cinematográfico, Valbuena incluye del mismo modo referencias al cine. Las hay a personajes míticos como Charlot, que es evocado al explicar *La ramilletera ciega*, de Juan María Maury [1968, III: 112]. Pero Valbuena también establece relaciones entre el medio fílmico en general y la literatura concreta de una época. Es el caso, por ejemplo, de la del XVII, con el motivo de actualizar el fetichismo de las mujeres que se visten de hombres en muchas obras teatrales [1968, II: 192], o cuando al explicar la sátira dialogada de Suárez de Figueroa, señala que ofrece una «sistemática prevención contra la literatura u otras formas de pasatiempo (el cine en nuestros días) en predicadores y novelistas» [1968, II: 179].

Resumiendo, y tal y como advertíamos, cabe destacar esta *Historia de la literatura española* como una obra que propicia en sus explicaciones de la literatura las referencias con el resto de las artes. Se trata de un planteamiento novedoso (había otros autores que trabajaban en la misma línea, como singularmente Manuel Bartolomé Cossío y sus estudios sobre, por ejemplo, el Greco y *El Quijote*, aunque no había sido llevado a cabo de esta manera tan profusa en una *Historia literaria* [sobre estas cuestiones, *vid.* Romero Tobar, 1998: 78-80]), que copiarán otras obras de este tipo, y que incrementa la amenidad de la obra, cosa que agradecieron no poco los lectores más jóvenes de la época, como testimonia Martínez Cachero [2000: 47-48], a quien citaremos inmediatamente. Por otro lado, esta *Historia de la literatura española* de Valbuena, con su gran repercusión, ha contribuido a fijar en el imaginario colectivo una serie de relaciones entre las diferentes artes. Son tópicos ya los comentarios que conjugan a Goya y los ilustrados o a Velázquez y la picaresca. Nos encontramos en

la época en que Lafuente Ferrari empezaba a trabajar estas relaciones entre las artes en España, y Arnold Hauser y su *Historia social de la literatura y el arte*, cuya primera edición es de 1953, sentaba un referente metodológico y teórico en Europa, en el mismo camino comparatista que transitó Valbuena Prat de vez en cuando.

Como afirmábamos al principio de este trabajo, la *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat ha de considerarse como un hito de la Historiografía literaria española. La modernidad de sus planteamientos responden al ánimo del lector y crítico incansable que fue Valbuena Prat y su decidida vocación de escribir una moderna *Historia literaria española* que sirviera a todos los interesados en las letras españolas. A juzgar por su relevante repercusión y el análisis detenido de los procedimientos más importantes que en su obra operan y que aquí hemos revisado, logró con creces dicha vocación. Estas son, para concluir, las palabras prometidas de Martínez Cachero que rememoran sus años de estudiante:

> Estudiábamos Literatura Española en la Facultad de Filosofía y Letras por el «Juanito», un grueso manual de la asignatura (más de mil páginas) que habían compuesto tiempo atrás Juan Hurtado y J. de la Serna y Ángel González Palencia [...]. Reconocíamos los estudiantes ovetenses de los primeros años 40 que aquellos dos tomos de un papel moreno (como de estraza), cuarenta pesetas su precio, con unas feas cubiertas de cartulina color naranja estaban colmados de erudición pues contaban la biografía de los escritores y los asuntos de gran número de obras, hacían su valoración apoyándose en el parecer de Menéndez Pelayo, ofrecían algunos cuadros sinópticos (amplias llaves que llenaban con divisiones y subdivisiones), daban a modo de apéndice una bibliografía para el lector que deseara aumentar sus conocimientos [...]. Pero, ¿cómo era posible retener semejante despliegue, tan poco jugoso, cansino y aburrido? [...]. Afortunadamente no duró mucho tiempo esa congoja porque antes de las vacaciones navideñas de 1941 alguien de nosotros descubrió en una librería de la ciudad —y participó su hallazgo a los compañeros más afectos— otro muy diferente manual de la asignatura: se trataba de la *Historia de la literatura española*, por Ángel Valbuena Prat [...]. Costaban aquellos dos tomos ochenta pesetas pero este mayor precio quedaba compensado con el mejor papel y la encuadernación; [...] «Más humana que erudita» la obra, según la caracterizaría bastantes años después su autor, y así nos pareció entonces cuando, tras el descubrimiento hecho, comenzamos a leer complacidamente unas páginas limpia y hasta hermosamente escritas [...]. La lectura y aprendizaje del manual de Valbuena parecía habernos reconciliado con la Literatura. [2000: 47-48]

ANTONIO MARTÍN EZPELETA
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

## Bibliografía

Alonso, Dámaso. (1978; 1.ª ed.,). «Escila y Caribdis de la literatura española». *Obras completas. Góngora y el gongorismo*. Madrid. Gredos. Vol. 5. 243-258.

____ (1993; 1.ª ed., 1950). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Madrid. Gredos.

Álvarez Barrientos, Joaquín. (2006). «El siglo XVIII, según Menéndez Pelayo» *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*. N.º 83. 297-329.

Álvarez Junco, José. (2001). *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid. Taurus.

Álvarez Rubio, M.ª del Rosario. (2004; tesis doctoral inédita). *La literatura española en la prensa cultural francesa del siglo XIX: la «Revue des Deux Mondes» y la «Revue de Paris»*. Dir. por la profª. Carmen Fernández Sánchez Oviedo. Departamento de Filología anglogermánica y francesa de la Universidad de Oviedo.

Ceserani, Remo. (2004). *Introducción a los estudios literarios*. Trad. de Jorge Ledo Martínez y apéndice bibliográfico de David Roas. Barcelona. Crítica.

Curtius, Ernst Robert. (1976; 1.ª ed., 1948). *Literatura europea y Edad Media latina*. Trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre del original alemán. México. Fondo de Cultura Económica. 2 vols.

Chabás, Juan. (2001; 1.ª ed., 1952). *Literatura española contemporánea. 1898-1950*. Ed. e introd. de Javier Pérez Bazo con la colaboración de Carmen Valcárcel. Madrid. Verbum.

Escrig, José Antonio. (2004). «Escenarios del debate sobre la historia literaria». En Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrig (eds.). *Teorías de la historia literaria*. Introd., compilación de textos y bibliografía de Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrig, Madrid, Arco/Libros. 23-44.

Gilman, E. B. *et al*.. (2000). *Literatura y pintura*. introd., compilación de textos y bibliografía de Antonio Monegal. Madrid. Arco/Libros.

Gnisci, Armando (coord.). (2002). *Introducción a la literatura comparada*. Trad. y adaptación bibliográfica de Luigi Giuliani. Barcelona. Crítica.

González Ramírez, David. (2007). «Un enigma descifrado en la Historiografía literaria española: vicisitudes de la Historia de la literatura española (1937-1939) de Ángel Valbuena Prat» *Analecta Malacitana*. Vol. 30. N.º 1. 125-147

Guillén, Jorge. (2005). *Cienfuegos, investigación original de la oposición a cátedra de Lengua y Literatura españolas (1925) y otros inéditos (1925-1939)*. Ed., estudio preliminar y notas de Guillermo Carnero. Pról. de Claudio Guillén. Valladolid. Fundación Jorge Guillén.

Hauser, Arnold. (1998, 1.ª ed., 1953). *Historia social de la literatura y el arte*. Introd. de Valeriano Bozal. Madrid. Debate. 2 vols. (*Desde la Prehistoria hasta el Barroco*; *Desde el Rococó hasta la época del cine*).

Hernández Esteban, María. (1984). «*Historia de la literatura española*, de Ángel Valbuena Prat, 1981» *Revista de Filología Española*. N.º 64. 176-178.

Lanson, Gustave. (1965). «La méthode de l'histoire littéraire». *Essais de méthode de critique et d´histoire littéraire*. Ed. de Henri Pierre. París. Hachette. 31-56.

López Sánchez, José María. (2006). *Heterodoxos Españoles. El Centro de Estudios Históricos (1910-1936)*. Pról. Luis Enrique Otero Carvajal. Madrid. Marcial Pons

Mainer, José-Carlos. (2003). *La filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950*. Barcelona. Crítica.

Martín Ezpeleta, Antonio. (2006; tesis doctoral inédita). *La Historiografía literaria de los escritores de la primera mitad del siglo XX*. Dir. por el prof. Leonardo Romero Tobar. Zaragoza. Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza.

____ (En prensa). «La recepción de la *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat». *IV Congreso de Jóvenes Investigadores Aleph. «Lectores, editores y audiencia. La recepción en la literatura hispánica» (Barcelona, 2-4 de mayo de 2007)*.

Maeztu, Ramiro de. (2004; 1.ª ed., 1926). *Don Quijote, Don Juan y La Celestina. Ensayos en simpatía*. Pról. de José-Carlos Mainer. Madrid. Visor Libros-Comunidad de Madrid.

Martínez Cachero, José María. (2000). «Mis encuentros con Ángel Valbuena Prat». *Monteagudo*, monográfico «Ángel Valbuena Prat y la Historiografía literaria española», José María Pozuelo Yvancos (coord.), 3.ª época, n.º 5, 2000, pp. 47-50.

Oliva, César. (2000). «Valbuena Prat y el teatro» *Monteagudo*. Coord. por José María Pozuelo Yvancos. 3.ª época. N.º 5. 71-81.

Palomo, M.ª del Pilar, y Antonio Prieto. (2000). «Historia de una *Historia* y evocación de Ángel Valbuena Prat» *Monteagudo*. Coord. por José María Pozuelo Yvancos. 3.ª época. N.º 5. 13-27.

Pozuelo Yvancos, José María. (2000). «Ángel Valbuena: La renovación de la Historiografía literaria española» *Monteagudo*. Coord. por José María Pozuelo Yvancos. 3.ª época. N.º 5. 51-69.

Romero Tobar, Leonardo. (1997). «Goya y la literatura de su tiempo». En VV. AA., *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su tiempo*. Zaragoza. Institución «Fernando el Católico». 49-78.

____ (1998). «Realismo y otros *ismos* en la crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1856-1899)». En Yvan Lissorgues y Gonzalo Sobejano (coords.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, Positivismo, Espiritualismo*. Toulouse. Presses Universitaires du Mirail. 73-87. (Existe reedición en Romero Tobar, 2006).

____ (2006). *La literatura en su historia*. Madrid. Arco/Libros.

Rubio Jiménez, Jesús. (2000). «El teatro áureo en escena: un siglo de debates y espectáculos». En VV. AA. *Calderón en escena: siglo XX*. Madrid. Calderón

2000/Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid/Ministerio de Educación y Ciencia/Dragados/Círculo de Bellas Artes. 31-60.

Rubio Tovar, Joaquín. (2004). *La vieja diosa. De la Filología a la posmodernidad. (Algunas notas sobre la evolución de los estudios literarios)*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

Rudler, Gustave. (1979). *Techniques de la critique et de l'histoire littéraire*. París. Resources.

Serrrano Asenjo, Enrique. (2006). «Historia y punición: Ángel Valbuena Prat, depurado» *Revista de literatura*. Vol. 68. N.º 135. Enero-junio. 249-259.

Valbuena Prat, Ángel. (1925). «Copia de la memoria y el temario de oposiciones a cátedras». *Archivo General de la Administración. Sección Educación. Legajo 20.317*. Alcalá de Henares. 1-28.

____ (1930). *La poesía española contemporánea*. Pról. de Concha Meléndez. Madrid. C.I.A.P.

____ (1927). *2+4. Relatos de misticismo y ensueño*. Madrid. Nuevos novelistas españoles.

____ (1968). *Historia de la literatura española*. Barcelona. Gustavo Gili. 4 vols. [1.ª ed., 2 vols., 1937; 2.ª ed., 2 vols., 1946; 3.ª ed., 1950, 3 vols.; 4.ª ed., 1953, 3 vols.; 5.ª ed., 1957, 3 vols.; 6.ª ed., 1960, 3 vols., en 1962 se unió un cuarto volumen correspondiente a la *Literatura hispanoamericana* de Ángel Valbuena Briones; 7.ª ed., 1964, 3 vols.; 8.ª ed., 1968, 4 vols., segunda tirada, 1974, 4 vols.; 9.ª ed. ampliada y puesta al día por Antonio Prieto y Pilar Palomo, 1981-1983, 6 vols.; también se tradujo al italiano por G. M. Bertini, Turín, 1961]

____ (1965). *Literatura española en sus relaciones con la universal*. Madrid. Sociedad Anónima Española de Traductores y Autores (SAETA).

Wellek, René. (1969-1988). *Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XIX*. Trad. por J. C. Cayol de Bethencourt. Madrid. Gredos. 6 vols.

Wellek, René y Austin Warren. (1974). *Teoría literaria*. Pról. de Dámaso Alonso. Madrid. Gredos.

VV. AA. (2000). *Monteagudo*. Coord. por José María Pozuelo Yvancos. 3.ª época. N.º 5.

Hipólito Esteban Soler
El escritor y su horizonte (Dos inéditos de I. Aldecoa)
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 2007, LXXXIII, 335-358

# EL ESCRITOR Y SU HORIZONTE (DOS INÉDITOS DE I. ALDECOA)

Entre los escritos que contribuyen a perfilar la figura de Ignacio Aldecoa y su posible *poética* narrativa personal, se hallan, junto a entrevistas, reseñas y artículos propios, etc., diez documentos inéditos, mecanografiados, corregidos manualmente y de diversa extensión[1], que el escritor compuso para pronunciar en conferencias, como notas de otras comunicaciones o como correspondencia, en principio no dirigidos a su inmediata publicación impresa[2]. Los títulos de algunos encabezan el artículo o aparecen incorporados en su interior, como ocurre en *Problemas profesionales del escritor*; otros, en cambio, son deducibles, más o menos literalmente, del propio texto, en cuyo caso optamos por indicarlos entre corchetes, al modo expresado en [*Panorama de la novela española actual*]. Ofrecemos aquí estos dos trabajos citados.

No consta en el conjunto de los documentos la fecha de su composición. No obstante, algunos se dejan datar con bastante aproximación. Así, el año 1959 es la referencia del [*Panorama de la novela española actual*], por la doble alusión a los veinte años de literatura de postguerra, así como por las fechas de publicación de las nove-

[1] Son *El cuento en los Estados Unidos*, *La generación beat*, [*Homenaje a Camus*], *La novela de mar en la narrativa contemporánea española*, [*Pervivencia de Blasco Ibáñez*], [*El mar de mi memoria*], *Lecciones de cosas*, *Respuestas a los sres. alumnos de Preu...*, más los dos que ahora ofrecemos. Su extensión oscila entre un folio de apretada tipografía y la del [*Panorama de la novela española actual*] aquí transcrito.

[2] Agradecemos cordialmente a su viuda, doña Josefina Aldecoa, las atenciones y la generosidad siempre mostradas hacia nuestro interés por la obra de Ignacio, proporcionándonos hace años el acceso a los documentos de y sobre el escritor y permitiéndonos ahora la edición de sus inéditos.

*Entregado 20-3-2007. Aceptado: 21-9-2007*

las que el autor cita, incluidas las propias. Poco antes cabe situar la redacción de sus reflexiones en torno a los *Problemas profesionales del escritor*, refrendadas en otra comunicación oral después del citado 1959, según una corrección significativa que en su lugar anotamos, lo cual revela, como sucede con el documento anterior asimismo vuelto a pronunciar posteriormente, el carácter meditado y nada ocasional de sus juicios y estimaciones.

Aldecoa en estos dos ensayos, además de un pulcro, didáctico y donoso estilo muy adecuado a la comunicación oral, muestra unos conocimientos y una capacidad crítica marcadas por su sensibilidad y tino, al abordar el horizonte literario y el horizonte profesional de su tiempo con valoraciones –sustentadas en argumentos, ejemplificaciones y sutiles y perspicaces apuntes– luego en buena parte refrendadas por los estudios sobre la novela de esa época. Y su discurso aparece articulado mediante conceptos críticos teóricos que aplica al ámbito de producción novelística acotado.

Así, utilizando el de «generación», con sus virtualidades y limitaciones, deslinda en el [*Panorama de la novela española actual*] tres sucesivas promociones de novelistas, trazando las vinculaciones, conexiones o débitos con las generaciones precedentes, negados entonces por muchas voces que proclamaban la idea de la interrupción de la literatura ocasionada por la Guerra Civil. Fueron esas promociones la de los más veteranos de la «generación de la guerra», influenciados estética y estilísticamente por la del 98 y hasta algunos con referentes galdosianos; la «intermedia» (más conocida hoy como «del Medio Siglo») o de los niños de la guerra, como lo fue el propio autor, más experimental, en sintonía con las literaturas europea (sobre todo, francesa e italiana) y norteamericana del momento, sin olvidar el entronque con nuestra tradición, en particular con la picaresca; y la «última generación», todavía en etapa formativa. Todo ello al margen de cualquier encasillamiento de los escritores, como precisa en algunos casos, y, aún más, rechazando, en *Problemas profesionales del escritor*, las «clasificaciones escolásticas» y, a un punto de contradecirse, desconfiando de las escuelas literarias en aras de la individualidad del escritor, según corresponde a todo creador que se precie.

A propósito de obras de compañeros de promoción y de la suya propia, se detiene nuestro autor en el debate entre Ortega y Baroja acerca de la concepción de género tan impreciso cual es la novela y sus problemas fundamentales, como el de la atención a la psicología imaginaria o al objetivismo en la construcción del personaje novelesco, elementos importantes en la conformación del *horizonte de expectativas literario* de su tiempo y básico para la comprensión de la «novela española actual», a criterio de Aldecoa, quien aboga por una fórmula ecléctica que huya de los excesos de ambos polos.

En estas como en otras cuestiones técnicas, destaca el escritor vasco –en línea con lo desarrollado años después por una nueva corriente teórica y metodológica– la importancia de la recepción en la evolución de la novela. Ahora, un nuevo lec-

tor (a su entender, escaso pero con destacada competencia literaria) plantea unas nuevas exigencias temáticas y formales que inciden en la configuración del nuevo horizonte de expectativas literario y ayudan a esclarecer el proceso de la novela española (donde se incardina la suya) en momentos calificados de crisis y, por ello, abocados a la experimentación –ciertamente arriesgada– por parte de unos escritores jóvenes para materializar esas demandas y designios. Y donde asimismo tienen cabida las preocupaciones sociales, en una clara prueba de fe en la denominada por los teóricos de la recepción *función literaria de formación de la sociedad* o simplemente *función social* de la literatura, como también la designa ya Aldecoa en *Problemas profesionales del escritor*.

Por eso, defiende en este inédito la estrecha unidad que componen el escritor y su obra, y, en su virtud, lo que entraña el oficio de escribir concebido como profesión, en el contexto de la sociedad española de la época, intelectualmente anémica y mayoritariamente hostil al creador, a quien, apoyado sólo por una minoría, hace dudar de su cometido, al tiempo que reclama una literatura de bajo rango, finalmente servida por algunos escritores. Unas dificultades, en fin, acrecentadas por la acción represora de la censura y la consecuente autocensura del artista.

De esta situación profesional del escritor, que redunda en su economía y con ello en su responsabilidad, derivan trascendentes problemas de la creación literaria, como los de su propio origen y finalidad, y, en su seno, el del *compromiso* social, intermediador en el proceso y en la calidad artística resultante: ahí radica la *función social* de la literatura y el debate de la necesidad de una «literatura social» en tiempos históricamente difíciles.

Concilia así Aldecoa, en estos dos inéditos, una visión panorámica de la novela de su tiempo con reflexiones sobre el proceso creador, abarcando el fenómeno en la complejidad de interrelaciones entre sus agentes: autor, obra y lector; y mostrando, al cabo, las interferencias enriquecedoras para la creación literaria entre el *horizonte de expectativas literario* y el *de la experiencia vital* o de la «vida práctica» del escritor a través de su radical experiencia y compromiso profesional, y de la del lector. Su discurso, en fin, aporta una personal visión al territorio de las preocupaciones teóricas que otros coetáneos (como J. M.ª Castellet, Juan Goytisolo o Alfonso Sastre) transitaron manifestándose en publicaciones tradicionalmente consideradas como referentes de la época.

Reproducimos a continuación esos textos en la que consideramos versión última del autor, precisando en pertinentes notas las pocas pero a veces reveladoras añadiduras o correcciones manuales debidas a la ocasión en que se pronuncian y no al natural pulimento del estilo o del contenido. Y añadimos entre corchetes las fechas de obras citadas para seguir con precisión temporal las principales referencias del panorama que el escritor nos brinda. Asimismo, corregimos –aparte de las erratas– algunos errores de título o de nombre, probablemente citados de memoria al escribir el texto; algunos términos, en ocasiones para unificar la ortografía; acentos y

signos de puntuación, muchos de los cuales, como a veces la misma tipografía (por ejemplo, el uso de mayúsculas), obedecen al carácter práctico de unos textos destinados a ser leídos.

HIPÓLITO ESTEBAN SOLER
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

## Bibliografía

Baroja, Pío. (1925) «Prólogo casi doctrinal sobre la novela» a *Las naves de los locos*. Madrid. Caro Raggio. Páginas 7-50.

____ (1976) «La formación psicológica de un escritor (Discurso de entrada en la Academia Española», en *Obras completas*, tomo V. Madrid. Biblioteca Nueva. Páginas 863-897.

Castellet, José María. (1957) *La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*. Barcelona. Seix Barral.

Esteban Soler, Hipólito. (1971-73) «Narradores españoles del Medio Siglo», en *Miscellanea di studi ispanici*. Pisa. Università di Pisa. Páginas 217-370.

____ (2007) *Configuración y lectura de «El fulgor y la sangre», de I. Aldecoa*. Málaga. Universidad de Málaga, col. Estudios y ensayos. (En prensa)

Goytisolo, Juan. (1958) *Problemas de la novela*. Barcelona. Seix Barral.

Ingarden, Roman. (1989) «Concreción y reconstrucción», en VV. AA. (R. Warning, ed.), *Estética de la recepción*, traducción de R. Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid. Visor. Páginas 35-53.

Iglesias Santos, Monserrat. (1994) «La Estética de la Recepción y el horizonte de expectativas», en VV. AA. (D. Villanueva, comp.), *Avances en Teoría de la literatura*. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela. Páginas 35-115.

Ortega y Gasset, José. (2005) «El tema de nuestro tiempo», en *Obras completas (1917-1925)*, tomo III. Madrid. Taurus. Páginas 561-616.

____ (2005) «La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela», en *Obras completas (1917-1925)*, tomo III. Madrid. Taurus. Páginas 847-877 y 879-908, respectivamente.

Sartre, Jean-Paul. (1950) *¿Qué es la literatura?*, traducción de A. Bernárdez (del original fr. *Situations II*, 1948). Buenos Aires. Losada.

Sastre, Alfonso. (1953) «Intrusismo en la literatura» *Cuadernos Hispanoamericanos*, 47: 250-251

____ (1965) *Anatomía del realismo*. Barcelona. Seix Barral.

Unamuno, Miguel de. (2004) «Salamanca», en *Andanzas y visiones españolas*, dentro de *Obras Completas*, ed. de R. Senabre, vol. VI. Madrid, Fundación José Antonio de Castro. Páginas 479-486.

## [*PANORAMA DE LA NOVELA ESPAÑOLA ACTUAL*]

Las diferencias radicales que pueda haber entre mis opiniones y aquellas que se deban a un estudioso de la novela española actual, vienen a ser las mismas diferencias esenciales que distinguen el juicio de un labrador –cuya persona y trabajo corresponden a un paisaje– del de un espectador que ejerciera un peritaje estético, cerniéndose sobre el paisaje. Es decir, yo voy a hablarles sobre lo anejo a lo mío y lo mío; el estudioso les hablaría de lo ajeno. Y es lógico que lo hiciera con más objetividad que la que yo les prometo. Por eso quiero pedirles previamente excusas, porque tal vez mi juicio está limitado por mi actividad, y desconsideradamente arrimo, como se dice, el ascua a mi sardina.

Las opiniones de un novelista, más si es joven, sobre otros novelistas, más si son de edad superior a la suya, suelen estar teñidas de pasión. La pasión que, desde Lope de Vega, Cervantes y Quevedo hasta nuestros días, hace de los escritores, en España, enemigos irreconciliables. Excepciones las hay, pero estas excepciones, desdichadamente, solo sirven para confirmar la regla. La vida literaria es una permanente guerrilla y el café su más propicio campo de batalla. La guerrilla literaria durará hasta que los españoles decidan dejar de hacer literatura y los campos de batalla durarán hasta que los bares americanos y las cafeterías terminen totalmente con ellos.

No soy un prodigio de mesura, ni de objetividad, soy un punto menos virulento que los demás. Además de escribir novelas y de leer las de los otros novelistas –cosa tradicionalmente infrecuente–, tengo buena amistad con muchos de ellos –cosa tradicionalmente imposible– y he trabajado en equipos de revistas con la mayoría de los escritores jóvenes de hoy en día. Si esto no es cédula que dé valor a mis opiniones sí sirve para señalar un conocimiento de las personas y sus obras en estos veinte últimos años.

Críticos, estudiosos, ensayistas, han planteado el problema de la literatura actual en España, desde la división causada por la guerra. Se ha sostenido por algunos que la literatura en España tras de la guerra era otra cosa que apenas tenía que ver con sus antecedentes. Se daba como antecedentes más preclaros a la Generación del 98, la gran generación de Unamuno, Valle-Inclán, Baroja, Azorín y Machado. Se sostenía la ruptura total con los grandes poetas: Juan Ramón Jiménez, Lorca, Alberti, Guillén, Salinas, Hernández, etc. Se quebraba la vinculación con los pensadores como Ortega y Gasset. En fin, se trazaba una línea divisoria y se dejaba huérfana de padres y maestros a la literatura que hace veinte años comenzaba en España. Se hablaba de que lo que estaba surgiendo era una literatura distinta. Y el término distinto tenía infinidad de matices: unos lo cargaban de menosprecio, otros de gloria, muchos de escepticismo. El matiz dejaba de ser literario para pasar a ser político.

Probablemente los únicos que no creían que la guerra había dividido la literatura eran los que estaban escribiendo sus novelas, su teatro o su poesía. Probablemente y concretándome a los novelistas, los de la «Generación de la guerra», sabían que las influencias y los magisterios, en España, por razones de los avatares políticos del país, unas veces han discurrido por la superficie y otras de forma subalvea, como el cervantino río Guadiana, que juega a no ser visto ni por el sol ni por la luna. Los novelistas de la «Generación de la guerra» publicaron sus primeros libros entre los años 1940 y 1943, y sus edades oscilaban entre los veinticinco y los treinta años. La «Generación de la guerra» fue antes que nada una generación de poetas y los novelistas no abundaron. Del pequeño grupo de novelistas, algunos han muerto, otros se han apagado, y apenas quedan cuatro o cinco nombres en el rol de la literatura; destacaron desde el primer momento Camilo José Cela, Rafael García Serrano, Pedro de Lorenzo, Cecilio Benítez de Castro, Pedro Álvarez y Miguel Villalonga. García Serrano, Benítez de Castro y Pedro Álvarez escribieron sus primeras novelas sobre la guerra. García Serrano intentó un comienzo de *Episodios Nacionales* en un lenguaje barojiano –él siempre se ha confesado como seguidor de Baroja– ilustrado con voces de cuartel y de trinchera. Este primer libro, titulado *La fiel infantería* [1943], no tuvo continuación. Y, dedicado su autor al periodismo, cuando quince años después volvió a la novela, lo hizo ya sin la frescura, sin la gracia y la vitalidad de su primer libro. Benítez de Castro y Pedro Álvarez fueron menos apreciados que García Serrano y sus libros *Se ha ocupado el kilómetro seis*[3] y *Cada cien ratas un permiso* [1939], no tuvieron eco en la literatura del momento. Sin embargo, ambos insistieron con nuevas novelas y Pedro Álvarez destacó, con un hermoso libro, no guerrero, *Los colegiales de San Marcos* [1944], para desaparecer hasta el día de hoy del panorama literario.

Camilo José Cela, Pedro de Lorenzo y Miguel Villalonga no escribieron libros de tema bélico. Miguel Villalonga había publicado en la primavera del año 1936 una novela, *Miss Giacomini*, de éxito oscurecido por la guerra, y se confesaba estéticamente como seguidor de Valle-Inclán. Según propia definición, quería ser «un Valle-Inclán mediterráneo». Villalonga era de la isla de Mallorca y coloreaba el esperpento valleinclanesco con la luz de sus paisajes nativos. En la línea de lo grotesco publicó cuatro novelas más hasta su muerte. *Absurdity Hotel* y *El tonto discreto* [1943?] fueron las más afortunadas. Pedro de Lorenzo, comenzó su carrera literaria bajo los auspicios de un premio muy significativo: el Premio Azorín [1947]. Pedro de Lorenzo alcanzó el Premio Azorín probablemente con más méritos que cualquier otro escritor de aquel momento, porque él fue y es un seguidor de Azorín. Minucioso en sus descripciones, preocupado del estilo, voluntariamente reducido en su temática a problemas de la clase media pueblerina, sus libros son lo

[3] En el original, Aldecoa, probablemente citando de memoria, escribe *Hemos llegado al kilómetro seis*.

contrario de lo que pudiera esperarse de un escritor ocupado en sus ensayos de abrir nuevos horizontes al arte de novelar. Pedro de Lorenzo inició una serie de largas novelas, bajo el título general de *Los descontentos*, de las que lleva publicadas dos: *Una conciencia de alquiler* [1952] y *Cuatro de familia* [1956]. Otros libros suyos, como *Angélica*, *La sal perdida* [1947] y *Fantasía en la plazuela* [1953], corroboran su voluntad de continuador de Azorín.

Camilo José Cela es el escritor más brillante de la «Generación de la guerra». Sus libros traducidos a varios idiomas, representan a la llamada «literatura joven española», que ya no es tan joven, por el mundo. Cela no solamente es un gran estilista y un buen narrador, sino también un excelente descubridor de monstruos de café, un clasificador de tontos de pueblo, un aireador de miserias humanas y un cultivador de la delicadísima flor «España negra», sobre la que cae como rocío la baba de sus tontos. Cela es el iniciador de una literatura que fue calificada de tremendista. El «tremendismo» tiene sus raíces literarias en un complejo vitamínico en el que se confunden los nombres de Quevedo, Valle-Inclán, Baroja, Goya, Gutiérrez Solana, con los anónimos autores de chistes procaces, que florecen en Madrid como en el campo las amapolas. Cela es un maravilloso prisma. Pero un prisma cuya magia reside no en descomponer la luz sino en componerla. Hasta él llegan los colores del espectro solar y él compone una dura luz de quirófano, una luz que le sirve magníficamente para operar. Su trabajo de cirujano expertísimo en cuestiones de vientre es inmejorable.

Como queda ya dicho, es el más representativo de los novelistas de la «Generación de la guerra», es un gran estilista y un buen narrador. Apareció en la literatura con una novela titulada *La familia de Pascual Duarte* [1942] y esta novela le hizo destacar sobre todos sus compañeros de generación, siendo vertida de inmediato a ocho o diez idiomas. Como novelista ha publicado hasta ahora seis libros[4] y marginalmente a este quehacer, quince libros más de relatos, de viajes y de poesía. Su primera novela sigue siendo la más representativa, al menos para mí, de su arte de novelar. Es la historia de un asesino extremeño, Pascual Duarte, huérfano de padre e hijo de madre realmente mala. Pascual camina por la vida a punta de cuchillo. Un hermanillo que tenía perdió las orejas, comidas por un puerco; luego le dio un mal aire y se cayó a una tinaja de aceite donde se ahogó. Pascual tiene un desafío en una taberna y mata a un hombre. Pascual ha ido a la taberna a celebrar con los amigos su boda. Cuando regresa a su casa se encuentra a su mujer moribunda. La yegua que cabalgaba la ha tirado al suelo y ha abortado. Pascual mata a la yegua a puñaladas. Y se marcha del pueblo. Cuando regresa mata a «El estirao», el chulo de su hermana, que lleva una vida muy poco correcta en una casa de pueblo muy cercano. Mata a su propia madre que se ha dedicado a labores de tercería,

[4] La sexta novela, *La catira*, es de 1955. La siguiente, *Tobogán de hambrientos*, saldría en 1962.

durante la ausencia de Pascual, entre la mujer de éste y «El estirao». Y naturalmente acaba en la cárcel. Pero al comienzo de la guerra se escapa de la cárcel, vuelve a su pueblo y se dedica a matar. El novelista no nos dice el número de asesinatos, que se suponen muchos, pero dedica por mano de Pascual la novela a uno de los asesinados que al «irlo a rematar le llamó Pascualillo y sonreía».

El arte de Camilo José Cela está hecho de situaciones extremas repetidas. Al principio el lector se sorprende, luego se habitúa y se despreocupa, y es entonces cuando puede gustar del gran escritor, del gran estilista que hay en Cela. El idioma sabroso, fulgurante de imágenes, a veces cargado de una gran poesía, se desliza flexible y ajustado. El lector no tiene más remedio que dejarse llevar, de crimen en crimen, de monstruosidad en monstruosidad, por la magia de un estilo donde toda miseria humana parece virtud y toda suciedad tesoros de valor inmensurable.

La «Generación de la guerra» tiene su más ilustre representante en Camilo José Cela, en el que la tradición de lo grotesco y de lo tremendo, que distingue gran parte de nuestra literatura, se hace patente. Cela está en la línea del *Lazarillo de Tormes* −él ha escrito una novela titulada *El nuevo Lazarillo* [1944]−, Quevedo, don Diego de Torres Villarroel, Valle-Inclán y el Baroja de las novelas de los golfos de Madrid. Y, también, en la línea de los grotescos de Goya y de las mascaradas de Gutiérrez Solana –autor en ratos de ocio de libros sobre los pueblos de España y la vida en los barrios bajos de Madrid–.

La guerra no interrumpe la literatura española. Como hemos visto, la mayoría de los jóvenes escritores de aquel momento nacían a la vida literaria no solamente influidos sino haciendo confesión de sus influencias noventayochistas[5].

Después de la «Generación de la guerra» la provincia de la novela se puebla de nombres. Pero estos nombres no tienen vinculación generacional entre sí, unos se aproximan a la «Generación de la guerra», o son retrasados de la misma, otros son autóctonos, otros se acercan a los que vendrán después (1945-1955); la nómina de los novelistas se amplia tanto que sería, además de innecesario, agotador para ustedes, la lectura de la misma. Previamente tendremos que aclarar lo que vale el distingo «Generación de la guerra». Podemos llamarla así por estar formada por escritores sin voz pública antes de la misma y que asistieron a ella como soldados, es decir que actuaron en los frentes o debieron actuar por su edad. Y llamamos «Generación intermedia» a la más joven promoción de escritores españoles, es decir, a la formada por aquéllos que no actuaron en la guerra, pero la vieron con ojos de niño. Como llamamos «Última generación» a la que se está formando y cuya expresión pública son todavía las revistas de minorías y que nacieron en los albores de la guerra, en la guerra o después de ella. Estos futuros novelistas, solamente pueden interesar, por ahora, a los muy atentos al fenómeno literario.

[5] Corregimos: en el original, «noventa y ochocentistas».

Pues bien entre la «Generación de la guerra» y la «Generación intermedia» la novela española suma a los nombres ya dados, durante diez años, una larga nómina, que hay que evitar porque es una letanía a la que no se puede responder otra cosa que amén.

Entre 1945 y 1955, Carmen Laforet, Zunzunegui, Agustí, Delibes, Gironella, Elena Quiroga, Arbó, entre los más destacados, irrumpen con sus libros en el campo de la novela. Carmen Laforet logra con su novela *Nada* [1944] un premio literario y el *best seller* de esos diez años[6]. El mismo premio es conseguido por Delibes, Gironella, Elena Quiroga y Sebastián Juan Arbó. Zunzunegui y Agustí reciben otros galardones.

Carmen Laforet estaba en la universidad cuando logró su premio y la aparición de una mujer –en España no había muchas escritoras− con un libro realmente estimable desencadenó la tormenta. Las mujeres españolas que se consideraban con facultades literarias, con un tesón increíble inundaron concursos de novela y editoriales con sus producciones novelescas. Pero ninguna logró igualar a Carmen Laforet y únicamente unos años después apareció Elena Quiroga[7], una recia novelista gallega, cultivadora de un naturalismo como el de su próxima pariente, la novelista de finales del siglo pasado doña Emilia Pardo Bazán, que alcanzó a comparársele y aun a superarla.

Zunzunegui y Arbó ya habían publicado libros antes de la guerra. Arbó era escritor de lengua catalana y después de la revolución[8] fue cuando comenzó a publicar novelas en español[9]. Zunzunegui había publicado libros de historias cortas –el primero en el año 1926 − pero llevaba más de diez años en silencio. En la inmediata postguerra el silencio fue roto por uno o dos libros, pero es a partir del año 1945 cuando su producción se multiplica hasta alcanzar en el día de hoy la cifra de veinte grandes novelas y cinco o seis libros de historias cortas.

Zunzunegui ni por su edad, ni por su punto de vista literario, tenía que ver con la «Generación de la guerra». Él confesaba que sus influencias más determinantes eran las del gran novelista Pérez Galdós, anterior a los hombres del noventa y ocho. Y se planteaba una obra gigante, al modo de Galdós, en la que se intentaba la disección de la sociedad española tomando como base la alta burguesía de las ciudades de Bilbao y Madrid, entre las que repartía su tiempo el novelista. El clan de los navieros, el de los metalúrgicos, bien conocidos por el novelista por pertenecer a una muy rica familia vascongada, le sirvieron para trazar las primeras

[6] Inauguraba exitosamente, en efecto, el Premio Nadal e incluso todavía en 1948 obtendría el Premio Fastenrath, otorgado por la Real Academia Española.

[7] Su primera novela, *Viento del Norte* (1951), fue también galardonada con el Premio Nadal de 1950.

[8] Sorprendente y ambigua denominación de la Guerra Civil, ¿sustituyendo –acaso para sortear la censura– al término «rebelión»?

[9] Alcanzando asimismo el Nadal de 1948 con *Sobre las piedras grises* (1949).

novelas. Novelas muy extensas, realistas, casi documentales, en las que el novelista no se planteaba ningún problema estético ni de estilo, ni de construcción, ni de sentido. Novelas escritas por un novelista del siglo XIX, hechas con una honradez grande, pero tal vez carentes de otro atractivo. Las buenas y las malas costumbres de los burgueses bilbaínos y madrileños, el mundo de los pícaros, los ladrones y las prostitutas, quedaban en las páginas de *La vida como es* [1954], *Esta oscura desbandada* [1952], *El hijo hecho a contrata* [1956], etc., etc., etc., hasta completar el número total de veinte novelas.

La obra del novelista Zunzunegui es la más extensa de los novelistas actuales. Con el mismo brío que él, parecía haber comenzado Ignacio Agustí en Barcelona. Con el mismo brío y las mismas intenciones, pero se apagó pronto y después de un silencio de más de diez años, su última producción no alcanza siquiera la altura de las primeras. Este novelista catalán tiene entre sus títulos *Mariona Rebull* [1944], *El viudo Rius* [1945] y *Desiderio* [1957][10].

Delibes alcanzó su premio literario muy joven y publicó rápidamente cuatro novelas. Miguel Delibes, tal vez por su edad lo mismo que por los supuestos de los que parte, puede ser vinculado a la que hemos dado en llamar «Generación intermedia». Delibes está unido a los novelistas más jóvenes lo mismo que Gironella está ligado a los novelistas de la «Generación de la guerra».

Entre estos dos nombres circula, avanza o se retrasa, el modo de considerar la novela, de los novelistas que aparecen en España entre los años 1945 y 1955. Gironella escribió *Un hombre* [1946] y *La marea* [1949] antes de situarse definitivamente con su novela sobre la guerra civil *Los cipreses creen en Dios* [1953]. Esta novela fue anunciada como principio de una trilogía en la que su autor pensaba tratar el tema de la preguerra, la guerra y la postguerra objetivamente, sin sujeción a normas de partido, ni a bandería alguna. *Los cipreses creen en Dios*, desde un punto de vista literario, no era una novedad, puesto que podía ser incluida en un apartado muy frecuentado por los escritores españoles: el «episodio nacional». No era una novedad desde un punto de vista estético, porque era la realización de todos los viejos postulados del «episodio nacional»: sobre la trabazón argumental de una novela hacer la historia política propuesta. La novedad en Gironella radicaba en una aparente objetividad muy al gusto de la clase social a la que iba destinado el libro. Los *Episodios nacionales* de don Benito Pérez Galdós no tenían para esa clase social la objetividad requerida: estaban escritos por un hombre peligrosamente anticlerical. Las *Memorias de un conspirador* de don Pío Baroja, estaban escritas por un hombre con cierta fama de anarquista. *El ruedo ibérico* de don Ramón del Valle-Inclán, eran un colmo de sarcasmos y de feroces ironías para la sociedad isabelina y no podía ser aceptada por una sociedad que al cabo de los años estaba de hecho con-

[10] En todo caso, estas tres novelas que cita Aldecoa quedarán como las más señeras de la pentalogía titulada *La ceniza fue árbol*, que I. Agustí continuaría años después.

formada como la isabelina de la guerra. No podían ser objetivas, porque sus autores, apenas acabada la contienda, sin dejar serenarse los ánimos, las habían publicado. La trilogía *La forja de un rebelde*[11], de Arturo Barea, no podía ser admitida como verídica por ser de un exiliado. Es decir que Gironella acertó totalmente en lo que los demás solamente acertaron a medias o no acertaron, y se produjo de inmediato un gran éxito traducido en múltiples ediciones del libro y una espera ansiosa de la continuación prometida. *Los cipreses creen en Dios* probablemente tiene menos valor literario que cualquiera de sus antecedentes, pero había acertado en el tono. Su tono era el que convenía al público medio. Y la obra salió de España y tuvo hasta un premio en Chicago.

Como decíamos, Delibes es el escritor más cercano de este grupo a los novelistas de la «Generación intermedia». Y esta «Generación intermedia», ¿por quiénes está formada? Ya hemos dicho que la nota distintiva promocional es la de que no asistieron a la guerra, pero fueron niños espectadores y sufrientes en la misma[12]. Los más destacados o por lo menos los que más libros han publicado son, o somos, Juan Goytisolo, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio y yo mismo. Juan Goytisolo, muy[13] publicado en este país, ha escrito cuatro novelas[14]; Fernández Santos, dos novelas y un libro de historias cortas; Rafael Sánchez Ferlosio, dos novelas. Quien les está hablando ha publicado tres novelas y siete[15] libros de historias cortas. Juan Goytisolo es barcelonés y vive habitualmente en París. En Barcelona, juntamente con la novelista Ana María Matute, fue fundador de un grupo que tuvo su correspondencia en Madrid, donde vivíamos Fernández Santos, Sánchez Ferlosio y yo. Los de Barcelona se agruparon en torno de una revista llamada *Laye*[16] y los de Madrid en torno de una revista llamada *Revista Española*. Nuestro grupo fue probablemente más numeroso. La mayoría procedíamos de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Madrid y entre nosotros abundaban

[11] *La forja*, *La ruta* y *La llama* fueron publicadas en inglés entre 1941 y 1946, y en español por la editorial Losada, Buenos Aires, en 1951.

[12] Por ello conocida también como «generación» o grupo generacional de «los niños de la guerra», así como, por los años en que publicaron sus primeras novelas, «generación del Medio Siglo».

[13] En primera redacción: «recientemente»; luego tachado y sustituido a mano por «muy».

[14] A la altura de 1958, año en que incluso Goytisolo llegaría a publicar una quinta novela, *La resaca*. No editaría otra hasta 1960.

[15] En el original mecanografiado dice «tres», luego tachado y sustituido manualmente por «siete»: deducimos que volvió a pronunciar la conferencia en 1963, año en que publicó su séptimo libro de relatos, *Pájaros y espantapájaros,* ó 1964; el último, *Los pájaros de Baden-Baden*, es de 1965. Sin embargo, cuando dos párrafos más adelante cita los títulos, no añade los siguientes a los tres primeros.

[16] Los 24 números de esta revista catalana aparecieron entre marzo de 1950 y 1954.

más que los novelistas, las gentes de teatro. Hoy en los escenarios españoles hay por lo menos dos autores que fueron redactores de aquella revista: Alfonso Sastre y Alfonso Paso. *Revista Española* estuvo abierta mientras duró a todos los españoles que quisieran colaborar, pero acaso porque nuestros medios económicos eran tan parvos que casi no existían, se evitaron el trabajar gratis todos los españoles excepto los que tripulábamos la miserable nave[17]. Muchos de nuestros colaboradores y compañeros escriben solamente historias cortas y sus libros han sido muy estimados por la crítica. Alguna de nuestras compañeras ha alcanzado notables galardones con sus novelas[18] y el grupo de pintores que se acercó a la revista han sido[19] los triunfadores de la Bienal de San Pablo y de la Bienal de Venecia. Algunos, también, han muerto.

Como los escritores españoles viven o en Madrid o en Barcelona, es natural que uno pueda hablar con cierto conocimiento de causa de la mitad de la llamada «Generación intermedia» de novelistas, de la mitad por lo menos.

Fernández Santos publicó dos novelas: *Los bravos* [1954] y *En la hoguera* [1957], además de un libro de historias cortas titulado *Cabeza rapada* [1958]. Sánchez Ferlosio, dos novelas: *Industrias y andanzas de Alfanhuí* [1951] y *El Jarama* [1956]. Goytisolo varios; entre ellos[20], *Juegos de manos* [1954], *Duelo en el paraíso* [1955], *El circo* [1957], y *Fiestas* [1958]. Yo, tres novelas, *El fulgor y la sangre* [1954], *Con el viento solano* [1955] y *Gran Sol* [1957], además de los libros de historias cortas[21]: *Vísperas del silencio* [1955], *Espera de tercera clase* [1955] y *El corazón y otros frutos amargos* [1959]. Fernández Santos es un novelista considerado por la crítica como influido por los novelistas americanos de la «Generación perdida». Rafael Sánchez Ferlosio tiene en su novela primera un dulcísimo acento italiano –él es de nacimiento romano–. *Industrias y andanzas de Alfanhuí* es una especie de Lazarillo de Tormes vestido de Pinocho, que si cambia de amos, cambia de brujos, si cambia

[17] Pues, ciertamente, la revista fundada por don Antonio Rodríguez Moñino tuvo una vida efímera: se editaron seis números bimensuales entre junio de 1953 y abril-mayo de 1954. Ambas revistas son consideradas hoy como instrumentos esenciales en la irrupción de ese grupo generacional.

[18] Llama la atención que Aldecoa no sea algo más explícito con ellas, aun cuando, por ejemplo, Ana María Matute había obtenido ya premios como el Café Gijón de 1952 con *Los Abel*, el Planeta de 1954 con *Pequeño Teatro*, sorpresivamente (acaso por compromisos editoriales previos) tras ir detrás de Ignacio en todas las votaciones hasta la final, o el de la Crítica de 1958 por *Los hijos muertos*; y Carmen Martín Gaite, entrañable amiga desde los años universitarios de Salamanca, los premios Café Gijón de 1955 con *El balneario* y el Nadal de 1957 con *Entre visillos*.

[19] «Son» en el original, luego corregido manualmente.

[20] Originalmente, «cuatro», tachado y sustituido por «varios, entre ellos».

[21] *Vid.* nota 15.

de actividad, cambia de alquimia, y tiene en su oponente don Zana el oponente de Pinocho, Chapete.

Juan Goytisolo está, tal vez, demasiado influido por la literatura francesa actual y ve a España y a las gentes de España, lejana y un poco exóticamente[22]. Y yo no voy a hablar de mis equivocaciones, dudas y logros, pero sí voy a hablar de lo que distingue profundamente a los escritores de la «Generación intermedia» de sus inmediatos predecesores. Es decir, tras de esta sucinta panorámica de la literatura española surgida en los últimos veinte años, voy a tratar de explicar los puntos de que parten los escritores de hoy. Les ruego, pues, que hagan el favor de preguntarme[23].

*El Jarama* de Sánchez Ferlosio es una novela objetiva, una novela que malintencionadamente ha sido comparada en España a una cinta magnetofónica. *Gran Sol* de Ignacio Aldecoa no es totalmente una novela objetiva, pero de ella dijeron los críticos que era un documental y algunos añadieron para excusar la imprecisión: un documental poético. *El Jarama* fue Premio de la Crítica el año 1956 y *Gran Sol* fue Premio de la Crítica el año 1957[24]. Bien, *El Jarama* y *Gran Sol* tienen otros puntos de contacto. Las dos novelas están hechas acotando un espacio: en *El Jarama* la orilla del río de su nombre, en las cercanías de Madrid, entre dos puentes; *Gran Sol* en el espacio breve de un barco de pesca de los que navegan a las costas de Irlanda. El tiempo en *El Jarama* es un domingo, desde la mañana hasta el anochecer. El tiempo en *Gran Sol* es una marea, un tiempo de trabajo, un mes de pesca sin fiestas en el mar de Gran Sol. Los personajes de *El Jarama* son muchos. Los de *Gran Sol* pocos. Los personajes de *El Jarama* dicen todo lo que piensan. Los de *Gran Sol* no dicen todo lo que piensan, aunque lo diga el escritor. En ambas novelas apenas hay argumento y se ha tratado de recoger un trozo de vida y probablemente nada más. *El Jarama*, dicen los críticos que es un símbolo. Y los críticos dicen de *Gran Sol* que es un símbolo. Veamos, pues, lo que en la teoría tienen de común los escritores de la «Generación intermedia», sus posiciones cara a la novela, sus experimentos, intentos y probablemente fracasos.

Hablar de novela e intentar definirla es cuestión difícil. La novela es un género de oscuros deslindamientos. Parece ser que lo que es novela es más evidente que definible, y aceptamos o no aceptamos como novelas libros que lo son o probablemente no lo son. Algunos escritores sostienen que con poner simplemente el nombre de novela debajo de un título, hay que aceptar que es una novela[25].

---

[22] «Un poco exóticamente», corrigiendo el original: «confusamente».

[23] Añadida a mano esta última frase, que subraya el carácter oral de la ocasional comunicación.

[24] O, por mayor precisión, *de* los años 1956 y 1957, pues fueron concedidos en 1957 y 1958, respectivamente.

[25] En concreto, según había escrito C. J. Cela, «novela es todo aquello que, editado en forma de libro, admite debajo del título y entre paréntesis la palabra *novela*»: en «Algu-

Otros fijan la novela, la perfilan y no aceptan como novela aquella creación de ficción que se salga del perfil.

Si de la literatura épica hemos llegado al Romancero y de éste a la novela, es claro que hay que suponer una dinámica al género novelesco. La novela como género capaz de dejar de serlo y transformarse en «otra cosa». Esto supone el análisis de lo que la novela tiene de común con el Romancero y éste con la épica. Y supone además lo que la novela va a tener de común con esa «otra cosa» que puede llegar a ser, y si esa comunidad es ya irreversible.

En España los jóvenes escritores han cogido el asunto de más cerca. Exactamente desde el punto en que lo dejaron los hombres de la «Generación del 98» y su oponente el filósofo Ortega y Gasset. Veamos el planteamiento que de la cuestión hace Ortega y Gasset.

Primeramente Ortega defiende las particularizaciones de género que distinguen a la novela de toda obra literaria. Contra la idea de Croce que niega la existencia de géneros, Ortega insiste en ellos. Naturalmente, en un planteamiento puramente racional, al hablar de un género se trazan automáticamente sus límites. Estos límites mensuran sus posibilidades y encasillan la novela. De la limitación nace la decadencia del género que profetiza, al no poder fecundarse de sustancias que le son ajenas, hasta el momento. Ortega afirma en sus *Ideas sobre la novela* que es un error representarse la novela como un orbe infinito del cual pueden extraerse siempre nuevas formas. Mejor fuera, dice, imaginarla como una cantera de vientre enorme pero finito. Existe en la novela un número definido de temas posibles. Los obreros, sigue diciendo, de la hora prima encontraron con facilidad nuevos bloques, nuevas figuras, nuevos temas. Los obreros de hoy se encuentran con que sólo quedan pequeñas y profundas venas de piedra. Desde el punto de vista de Ortega, desde la limitación, la novela no sólo es ya un género en decadencia sino un género a punto de desaparecer por repetición, incapaz de multiplicarse.

Ortega destierra el sostén argumental, por repetido, y considera que quedan únicamente, como salvación, los personajes. Según él, el escritor de novelas se ve obligado a ahondar cada vez más en la sicología[26] de sus personajes y a multiplicarse fervorosamente en el análisis de ellos, puesto que inte-resa más su *presencia que su destino*, en frase de él… Ortega propone la novela futura como lo que él llama *sicología imaginaria*. Como los personajes de ficción no pueden ser adjetivables –los adjetivos serían silueta, esbozo o caricatura y no la pintura total de los mismos−, habría que ir buceando lentamente en ellos, en sus contradicciones y en la

nas palabras al que leyere», introductorias a la primera edición de *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953).

[26] Prefiere Aldecoa esta escritura a la de «psicología», como muestran varias correcciones.

contraposición de sus actitudes. De aquí resultaría un género lento, moroso. Es decir, la novela como género moroso y sicología imaginaria[27].

Y entramos en lo que pudiéramos denominar como procedimientos de fábrica. Desde el instante en que la novela es solamente, o casi únicamente, sicología imaginaria, el novelista que hasta entonces hacía notar su presencia en la obra, tiene que ocultarse. La verosimilitud de la obra de ficción exige la difuminación del narrador ya que si no, tomaríamos como capricho, como arbitrariedad, lo que nos pudiera decir el novelista de los personajes. Por tanto, los personajes se desarrollan por sí mismos a través de sus conversaciones, de las situaciones en que se colocan, añadiendo a esto una casi total inacción. Una característica menor, pero entre las fundamentales, se suma a lo ya dicho: la situación de los seres de ficción.

La novela era un género narrativo, un género de acción. Eran novelas de destino. Ahora tienen que ser novelas de presencia, novelas del hombre y su circunstancia, que sostiene Ortega. La novela al resumirse en situaciones se acerca al teatro. Ya el novelista Spitteler, Premio Nobel suizo [1919], llamó a sus novelas representaciones. Novelas que eran diálogos con ligeros apuntes escenográficos. Y así mismo Valle-Inclán, pero olvidando la objetividad, desarrolló sus *Luces de bohemia* y otros de sus esperpentos, tal que si fueran novelas teatrales o teatro novelado.

Mas el régimen de ocultamiento del escritor nos lleva a una apariencia de objetividad. Apariencia que conduce, exagerada, al objetivismo actual.

Es en punto a la objetividad el encuentro antagónico de los hombres del 98 –especialmente Unamuno y Baroja− con Ortega y Gasset. Tanto Baroja como Unamuno se muestran implacablemente hostiles a la objetividad. Baroja en su discurso de entrada a la Academia dice que es imposible la objetividad porque «el artista interpreta, el arte siempre es subjetivo»[28]. Y Unamuno dice: «Más de uno me ha reprochado la personalidad de mis escritos, el que me pongo en ellos; el que siempre se me ve allí; el que yo, el yo que unos llaman impertinente y otros satánico, se mueve y agita en sus líneas todas. Confieso, en efecto, que no profeso las

[27] Realiza aquí Aldecoa una excelente síntesis de los planteamientos de Ortega en sus *Ideas sobre la novela* (publicadas en 1925, dentro de *La deshumanización del arte*, y contestadas por Pío Baroja en su propio «Prólogo casi doctrinal sobre la novela» a *Las naves de los locos*, del mismo año) que descubre raíces teóricas de su personal *poética*, según va mostrando a continuación. La citada obra del filósofo español fue una referencia para el nuevo discurrir del género, entre el método psicológico y el objetivismo narrativos, como bien mostraban también los artículos del crítico y novelista del grupo catalán, Juan Goytisolo, recogidos en su libro *Problemas de la novela*, 1958.

[28] Es idea que Baroja expone al comienzo de «La formación psicológica de un escritor (Discurso de entrada en la Academia Española», de 1935 (*vid.* Baroja, 1976: 864b) y cuyo entrecomillado podría responder, como en otras ocasiones, a la intención de destacarla prosódicamente en la exposición oral y no a la literalidad de la cita.

doctrinas de Flaubert respecto a la impersonalidad en el arte; es más, que creo que esas doctrinas no son sinceras y que si gusto tanto de los escritos de Flaubert, de sus novelas, es porque veo en ellas a Flaubert mismo y mucho más desde que leí su extraordinaria correspondencia privada. Los únicos escritores perfectamente impersonales son los que carecen de toda personalidad, y entre ellos los puros eruditos y los meros informadores»[29].

Hoy podemos decir que la fiebre, la alta fiebre de personalización de los hombres del 98 tara sus novelas de juicios y opiniones al margen del desarrollo de los personajes, en los marcos novelescos. Sin entrar, además de analizar la mecánica constructiva de los novelistas antes dichos, sí podemos decir que preocupados por su eficacia política, crítica o filosófica, descuidan la construcción que los personajes exigen dando lugar a que éstos sean tan conducidos por mano del escritor que se borre la estampa de ellos ante la fuerza, ante la rutilancia de la personalidad del novelista.

Pillada la novela entre la sicología imaginaria y el objetivismo último, el escritor novelista queda en la sola función de creador de conductas descartando cualquier afán de distinción de la personalidad del que escribe. Dice Ortega en su ensayo que no pretendía otra cosa que contraponer «un arte de figuras a un arte de aventuras» porque sospecha que la novela de alto estilo tiene que inventar más que tramas interesantes, personas atractivas. El objetivismo que ha nacido de la impersonalización y domina territorios propios no sólo es hostil a la personalidad del escritor sino también a la dicha impersonalización, porque no basta la novela impersonalizada si triunfa la sicología imaginaria. Esto es todavía para los objetivistas un lamentable error, todavía está el escritor vivito y coleando, buceando personajes que desconoce y construyendo según criterio propio falsedades, falsas figuras. Se deber limitar el novelista a lo exterior, a la conducta de unos personajes. Hay que impedir a todo trance la introspección. Hay que seguir la marcha del individuo novelesco no a través de lo que piensa en su fuero más interno sino a través de lo que manifiesta y de cómo se muestra a los demás. Así la literatura pasa a una línea documental de personajes en acción o en inacción; y en punto a la mecánica verbal, evitando toda metáfora o adjetivación al puro hecho escrito con fidelidad absoluta, con precisión casi notarial. Estos dos caminos, el que señala Ortega de la ideación de personas atractivas y su antagónico el total objetivismo, pueden ser un punto de partida para entender la novela española actual.

Claro está que el objetivismo puede desmoronarse como tendencia agresiva y extremosa en cuanto paremos mientes en que el escritor selecciona de la realidad lo que le interesa para la construcción de su mundo novelesco, lo que naturalmente viene a ser forma de interpretación y claro está, también, que la sicología

[29] Miguel de Unamuno, «Salamanca», (2004:480) dentro de *Andanzas y visiones españolas* (1ª edición, 1922).

imaginaria no se puede tomar al pie de la letra como oposición a la acción porque la novela perdería una de sus sustancias más feraces: las posibilidades de destino.

La novela en sí podría tener por ahora una fórmula ecléctica de sustancia narrativa, como urdimbre para entretejer esa presencia absoluta de los personajes y algunos de los valores que aporta la objetividad sirviendo más bien en función de poda de lo que el retórico verbo español, en este caso, hace pomposas barreras que paralizan o que impiden un fluido caminar. Y estamos en otro punto importante. Si hemos hablado de la actitud del escritor novelista con respecto a sus creaciones de hoy, debemos hablar del recipiendario de la novela, del lector[30].

Tres puntos a mi modo de ver distinguen al lector de hoy.

Primero[31]. Mientras que el antiguo lector buscaba en sí mismo rasgos comunes con el héroe novelesco, el lector de hoy procede a la inversa: exige al personaje de la novela cualidades psicológicas que coincidan con las suyas, es decir, el lector busca en el personaje de ficción rasgos que le sean comunes. La primera posición es una posición escapista. El lector trata de salir de sí mismo para encarnarse en un ser superior, el héroe que le brinda la novela. La segunda posición es una posición reflexiva. El lector conoce y acepta su yo y lo que busca en la creación literaria son aclaraciones, coincidencias, solución de problemas, extrayéndolos de un ser, no ya superior sino igual a él, que es el tipo de héroe de lo cotidiano. Esto aporta a la novela exigencias de tipo mecánico y verbal. Comienza a contar el tiempo, es decir, se intenta llevar el tiempo real a la novela, que los sucesos o las situaciones se desarrollen con una medida de tiempo no convencional. En el diálogo lo conversacional familiar o callejero se impone. El lector desea que los seres de ficción hablen como él. De este punto primero que pudiéramos llamar punto matriz, nacen los otros dos.

El lector curioso de la vida real de sí mismo y de su prójimo, toma la novela como un espejo fidelísimo que retrata esta vida exterior y desea que se le aclaren las maneras interiores que determinan su sicología. El lector de hoy es infinitamente más capaz de autoanálisis que el lector de ayer. Esto no es más que una forma de exigencia de realismo.

---

[30] Esta consideración del trascendente papel del lector en el proceso completo del fenómeno literario lo sitúa en el ámbito de preocupaciones, avanzadas para el momento, que el crítico José María Castellet asimismo abordaba más ampliamente en *La hora del lector* (1957), donde fermentan ya algunos rasgos de una incipiente teoría de la recepción (citando incluso a Ingarden y su teoría de la concreción de la obra literaria), según revelan asertos como el de que «no hay obra de arte acabada sin recepción» o el de la tarea común y equilibrada entre autor y lector, «sujetos activos de la creación», cuya «segunda fase» es la lectura, etc. (cfr. en particular las pp. 49-54 pássim, 62-63 y 76). Incluso Juan Goytisolo, 1958: 104, precisa una distinción entre lector virtual y lector real.

[31] Transcribo la expresión numérica del original mecanografiado.

Por este camino llegamos a una tercera consecuencia. El realismo como oponente a la imaginación. Llevado de su exagerada propensión a buscarse y a buscar a los que les rodean en la ficción literaria, el lector se niega todo enriquecimiento imaginativo. No olvidemos tampoco que la literatura ha hecho dejación de su papel de creadora de fábulas y de descubridora de mundos exóticos para ceder a otro género narrativo, el cine, esta misión. El documental, el cine de aventuras, más fáciles, más asequibles, sirven la imaginación del lector de nuestros días que busca en la novela únicamente el documento dramático de la lucha del hombre consigo mismo[32].

La novela de aventuras que fue alto género durante un gran tiempo en la literatura, ha pasado a ser un subgénero que cumple las mismas funciones que el cine de aventuras.

Hemos hablado hasta aquí del planteamiento de la novela en España para el escritor y del planteamiento que de la novela se hace el lector de nuestros días. No hay que olvidar que en España los lectores de novelas son muy pocos, tan pocos que me evito dar el número de ejemplares por edición que se hacen de las novelas, y es un lector estrictamente preparado, lo que llamaríamos en lenguaje tauromáquico un «buen aficionado».

Todo lo dicho significa que ha habido un cambio súbito en el proceso novelesco. Estamos en un momento de crisis. El joven escritor que vive esta crisis y no le vuelve las espaldas refugiándose en las formas pasadas, se encuentra en la necesidad de experimentar. Las novelas de nuestro momento son más que otras cosas experimentos. El novelista joven en España opera en permanente ensayo. El escritor de hace apenas sesenta años, trabajaba sobre un mecanismo, siempre el mismo. El de hoy necesita inventar mecanismos para proyectar más eficazmente sus concepciones novelescas. «Cada novela exige un estilo», ha dicho Sartre en su obra *Qué es la literatura*[33]. Cada novela exige, también, un aparato técnico especial.

---

[32] También Juan Goytisolo estimaba que «como en Italia, se impone una nacionalización de nuestra novela, un retorno a la tradición realista de Baroja, Galdós y Alemán», destacando de forma particular la novela picaresca, «espejo a lo largo del camino» que nos da lecciones de verdad y valentía en la observación y la denuncia con un valor catártico, de sinceridad de vocación, y de inteligencia hacia el receptor que verdaderamente le lee, cumpliendo así la misión del artista, cual es la de «transformar el destino en conciencia» (1958: 78, 89-94 y 101-106)

[33] Título de la traducción al castellano del original francés (*Situations, II*, Paris, Gallimard, 1948), publicada en 1950 (Buenos Aires, ed. Losada), y en cuyo capítulo I («¿Qué es escribir?») el filósofo francés desarrolla la idea de que «los temas proponen el estilo» (p. 55). La obra influyó en los jóvenes críticos y creadores españoles. Así, por ejemplo, queda patente a lo largo de *La hora del lector* de José Mª. Castellet. O, en relación con el aspecto aquí abordado, cuando Juan Goytisolo sostiene que «*el tema debe determinar la técnica*. Pues un procedimiento narrativo, desde que es perfecto, es decir,

Todo esto es una cuestión estética. Ahora planteémonos el problema de la realidad que el escritor va a tratar. Cuando aludíamos a la exigencia del lector de hoy de un héroe cotidiano, retrasábamos a propósito la especificación de un héroe social. Es natural que en un país con graves preocupaciones sociales el lector y el escritor estén de acuerdo en el mismo problema. No temo señalar como una corriente muy clara en los jóvenes novelistas españoles lo que pudiéramos señalar como literatura social. Aunque en verdad este término da cierto miedo emplearlo, porque pudiera ser mal entendido como literatura de partido, y no es esto lo que a mi modo de ver se proponen los novelistas españoles, como supongo que no se propuso en *Fuenteovejuna* Lope de Vega lograr votos, hacer doctrina de partido u otra cualquier cosa parecida[34].

*Y voy a terminar.*

Probablemente Sánchez Ferlosio, Fernández Santos, Goytisolo y yo mismo estamos ensayando lo ya ensayado, estamos descubriendo el Mediterráneo, pero don Eugenio D'Ors, maestro de estética, solía decir que lo importante no era descubrir el Mediterráneo, sino navegarlo.

Y la novela puede que llegue a ser esa «otra cosa» de que hablábamos, porque algunos se dediquen a descubrir y otros a navegar, lo descubierto y navegado, pero como escribió don Pío Baroja: «La novela será filosófica, documental o de partido o de otra cualquier forma, pero seguirá preocupada por el hombre, su corazón, su espíritu y su destino»[35]. Y nada más.

---

ajustado al tema, deja de ser un procedimiento *para convertirse en una visión inédita del hombre y del mundo*» (1958: 33) (cursivas originales).

[34] El paralelismo resulta poco ajustado y más parece debido a una autocensura, dada la absoluta disimilitud entre el tiempo histórico de Lope y el «actual» desde el que escribe Ignacio, en el cual, para combatir las «graves preocupaciones sociales», llegó a plantearse una literatura que puede calificarse de partido (en otros trabajos la hemos deslindado como corriente propiamente *social*, a diferencia de la *neorrealista*, más equilibrada y en la que sitúa nuestro escritor), si bien es cierto que Aldecoa mantuvo un claro discernimiento entre el *compromiso* y la *consigna*, según explicó en diversas ocasiones. También J. M.ª Castellet (1957: 101-104) entendía que «la literatura le pide hoy» al escritor responsabilidad y compromiso social pero no bajo una *creación dirigida*, que había ya fracasado incluso en los países donde se experimentó el llamado *realismo socialista*; y, curiosamente, cita a este respecto palabras de Camus, uno de los autores preferidos de Aldecoa a quien homenajeó en otro breve inédito.

[35] Pensamiento básico igualmente en su mencionado «Prólogo casi doctrinal sobre la novela».

## *PROBLEMAS PROFESIONALES DEL ESCRITOR*

El escritor es en España individuo de muy endeble profesionalidad. No siempre el que profesa en la literatura tiene la suerte de que su profesión sea su trabajo, y hasta en ocasiones el que tiene como único trabajo la profesión literaria es peyorativamente en el ánimo de todos un *profesional*, voz cuyos sinónimos pudieran ser trapacero, vendido, ganapán o incapaz. Es cuestión de matices. Y en esta cuestión de matices entra la voz *autor*, que el pueblo usa restringidamente para el escritor de teatro o de cosas de teatro, como dedicación literaria más cualificada. Por eso, al plantear los problemas profesionales del escritor en esta comunicación[36], nos vemos obligados a distraernos en la gama que suponen las palabras que la titulan, tanto desde el escritor como desde la sociedad que acepta o no acepta este oficio. Hace algunos años, Alfonso Sastre escribió una breve nota en la revista *Cuadernos Hispano-Americanos*. Decía en ella: «Por lo visto, es un fenómeno mundial. A este paso la literatura desaparecerá como profesión y se convertirá en simple producto de los ocios del político, del médico, del militar, del diplomático, del ingeniero agrónomo. ¿Es la literatura –hemos llegado a preguntarnos a la vista del fenómeno a que nos referimos– una ocupación sustantiva o una tarea adjetiva? Sabemos, por lo menos, que en algún tiempo fue una ocupación sustantiva.

Pero nos parece, y lo decimos con una cierta y preocupada tristeza, que se está convirtiendo en una ocupación secundaria. Si a Churchill –cuyos méritos literarios no podemos discutir, por la sencilla razón de que no conocemos suficientemente su obra– le han concedido el Premio Nobel de Literatura [1953]; si ya en el plano nacional, se le ha concedido un importantísimo premio de novela a un médico ginecólogo enamorado de su profesión[37]; si los diplomáticos, en sus ratos libres, escriben las mejores novelas y los mejores dramas, ¿qué juicio nos van a merecer los tozudos escritores que gastan toda su vida torpemente en la observación profunda de la realidad y en el estudio de las técnicas literarias y de los problemas de la expresión? Esos tozudos escritores están equivocados. Viven en un falso supuesto. Piensan –y, ya lo ven, están equivocados– que la literatura es una ocupación primaria y fundamental, que la literatura es una profesión. Esos tozudos escritores están montados al aire. Hace unos días se celebró un banquete en homenaje de un escritor amigo nuestro. Durante la cena, alguien preguntó a la mujer de nuestro amigo:

–Y su marido, ¿a qué se dedica? ¿Qué profesión tiene?

---

[36] Consta en la parte superior una anotación con letra de Josefina Aldecoa indicando el lugar donde fue pronunciada, la «Escuela de Arquitectura».

[37] Parece referirse a Santiago Lorén, autor de *Una casa con goteras*, Premio Planeta de 1953.

Nadie podía pensar que la profesión de nuestro amigo fuera, sencillamente, «la literatura» [38].

Ese «escritor amigo nuestro» al que se refería en su nota Alfonso Sastre, era yo; yo, que me sentía escritor, que vivía para y de la literatura, que publicaba libros regularmente con alguna fortuna y que me consideraba incluido en el escaso rol de los escritores profesionales españoles.

Por eso, ahora, que me planteo ante ustedes esta comunicación –*Problemas profesionales del escritor*–, dudo entre el duro e irritante realismo que acompaña mi experiencia personal y el hermoso y romántico juicio orteguiano: «El arte y la pura ciencia viven de ser problemas, y sólo pueden interesar sinceramente a gloriosos equipos de aventureros»[39]. Es decir, entre lo que es un escritor y lo que es la literatura; entre la cotidianidad de un oficiante, que se piensa como tal, de la literatura, y su literatura; entre los problemas del escritor con respecto a su quehacer y su quehacer como problema en sí.

A pesar de la aparente división entre hombre y obra, todo ello forma una unidad como problema, porque yo no creo que el hombre se pueda separar de su obra, sino que es su obra, quiero decir que más que vinculación de hombre a criatura, es un ensanchamiento y una realización del hombre[40].

Hablaba de la gama que supone las palabras que titulan esta comunicación, tanto desde el escritor como desde la sociedad que acepta o no acepta este oficio de escritor. Por aquí he de empezar. ¿Cómo en España considera un escritor el oficio de escribir? Parece que el mismo escritor duda de que su oficio sea un oficio, de que su profesión sea una profesión. Parece también que las dudas sólo se alcanzan con una cumplida experiencia de escritor. El escritor duda de su profesión, precisamente en el punto de su vida que comienza a ser, o ya lo es, un profesional de la literatura. Es paradójico pero es así. Escribir sólo puede ser llorar a esas alturas de la profesión, cuando su economía está basada en el oficio, cuando su personalidad se afirma en el oficio, cuando su vida está implicada en el oficio. Esas dudas no solamente se le despiertan al escritor sino que se le despiertan desde su entorno, desde la sociedad en la que vive. No parece que la sociedad española acepte una profesión que no está preparada para entender, una profesión que dentro del pragmatismo elemental de hoy en España es algo que cabalga entre lo estrambótico, la ruina, la chaladura, el ocio y las perversas ideas foráneas. Una sociedad tan esquilmada de inquietudes intelectuales, tan perezosa mentalmente, tan

[38] Sastre, 1953. Hacemos unas mínimas correcciones confrontando este original publicado.

[39] Por ello, en el arte y la ciencia pura, como actividades más libres, puede detectarse cualquier cambio de sensibilidad colectiva, según reflexiona Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo*, *La deshumanización del arte* o *En torno a Galileo*, entre otros libros.

[40] Es una concepción nuclear en su *poética.*

anacrónica y prejuiciada como la nuestra, tiene que ser por naturaleza hostil al escritor. Naturalmente esta sociedad ostraria segrega una perla de unos cuantos centenares españoles, pocos centenares que piensan. Y añadiré que estos pocos centenares forman cuerpo con el escritor y acaban, también, dudando de que la literatura sea una tal profesión, aunque llenos de generosidad concedan que es una heroicidad, un martirio o algo grande y hermoso.

Es, pues, uno de los problemas de la profesionalidad del escritor su misma profesionalidad.

Después de esto casi no habría que añadir más, pero puesto que la literatura sigue, aunque con dificultades, haciéndose en nuestro país, es necesario hablar de cómo se hace, por qué se hace y cuáles son las trabas que encuentra para su normal desarrollo.

Es espantoso aunque posible escribir libros al margen de la sociedad en la que se vive, porque esta sociedad tenderá irremisiblemente a ahogarlos. La colectividad pide un tipo de comida, las escasas veces que nuestra colectividad tiene esta clase de hambre literaria, y el escritor cocina unos manjares que las más veces son considerados de olor apestoso, de contenido corrosivo, o, como no hace mucho tiempo se decía en un diario de gran circulación, «recogiendo de los albañales y del inframundo», etc., etc. No obstante, hay escritores que segregan aquello que la sociedad pide, y estos son con toda evidencia recompensados.

El escritor, pues, que intenta mejorar la sociedad en la que vive, que intenta colaborar en la medida de sus fuerzas para que esta sociedad se desperece de su siesta permanente y eche adelante, se encontrará con que lo que hace no es grato o es molesto y a veces profundamente ofensivo. La sociedad tiene para corregir esta literatura su organización represiva. Esta organización crea dos problemas por lo menos. El primero en sí, puesto que su fuerza la hace capaz para disminuir o eliminar todo aquello que no esté enquiciado en los supuestos sobre los que se asienta. El segundo por sí, porque el solo hecho de su experiencia obliga al escritor a una gimnasia verbal que disimule, cuando no oculte totalmente o suprima, todo lo que por temor a la organización represiva se le hace sospechoso. Es el eterno juego de la censura que implica inmediatamente una autocensura. Mas la sociedad queda todavía aguardando al escritor, que puede ser rechazado por los mismos motivos que la autocensura lima y la censura tacha, en el caso de que su literatura pase esos dos filtros. Creo que es de todos conocida la zafiedad intelectual que distingue muchos de los juicios censorios del órgano, que yo considero más que depurador, como pretende, represivo.

Hablar a ustedes de la modesta economía del escritor, dependiente, en su mejora, de una progresión geométrica de trabajo, sería perdernos por vericuetos interminables y laberínticos que nos conducirían irremediablemente a toparnos con la Sociedad de Autores, a la que han pertenecido sólo los «autores», pero no

los escritores de libros, ni los publicistas. Hoy ya pertenecemos[41] y no hay duda de que nos dará cierta holgura económica. Esta economía más saneada repercutirá o por lo menos debe repercutir de alguna manera en la obra individual y colectiva, porque el escritor podrá trabajar menos urgido, podrá trabajar con mayor responsabilidad.

Estos problemas del escritor hasta ahora apuntados son aquellos que podríamos denominar como externos en cierta medida a su creación y como más interesantes y generales desde el orden gremial. Bien, es desde aquí cuando se plantean otros problemas. Problemas de la creación literaria, problemas del porqué y para qué de la literatura, problemas del compromiso del escritor con su tiempo, etc., etc.

Por lo pronto, el escritor es un hombre dentro de la sociedad y comprometido de una forma especial con ella. A veces el compromiso sustituye a la literatura y se hace una subversión de valores. Muchos libros cargados de buena fe, pierden por su categoría de simples alegatos el auténtico valor literario que podían haber tenido, porque el escritor fía más en aquellos que en estos. Quiero recordar al propósito la frase de Sartre en *¿Qué es la literatura?*: «El compromiso no debe inducir en modo alguno a que se olvide la «literatura» y que nuestra finalidad debe estribar tanto en servir a la literatura infundiéndole una sangre nueva como en servir a la colectividad tratando de darle la literatura que le conviene»[42].

Pero probablemente hay momentos en que el alegato debe sobreponerse a la literatura, como hay momentos en que es necesario y natural el grito. Sin embargo, para gritar se hace necesario saber gritar. Permítanme una breve divagación sobre la materia gritada en literatura, sobre eso que hemos dado en llamar «literatura social». Me acuerdo haber leído en un prólogo de O´Flaherty a un libro de Grant[43], *De la mina al cementerio*, que «él no tenía la culpa de que su mundo circundante fuera negro y feo, que él escribía de lo que tenía cerca y le hería». Añadiendo: «Pido a mis críticos que construyan un mundo de color de rosa y yo automáticamente me teñiré de rosa». En estas dos frases se encierra la grandeza y servidumbre de la «literatura social». Esa literatura gritada termina su función social en

[41] «Hoy ya pertenecemos»: escrito a mano, en sustitución de «El día en que los escritores de libros entren en la Sociedad de Autores, cosa que se pretende», se deduce que por haber pronunciado la conferencia en fechas distintas, entre las que se produce el hecho al que se refiere. Consultada la Sociedad General de Autores, obtenemos los datos de su ingreso en ella en 1959, con el número de socio 331, pero en calidad de «autor dramático y argumentista y guionista», pues la SGAE siguió sin acoger a novelistas y narradores.

[42] En la «Presentación de *Les Temps Modernes*», (Sartre, 1950: 23).

[43] Por error escribe Green, pero se trata de J.C. Grant, cuya obra *De la mina al cementerio*, prologada por Liam O'Flaherty y traducida del inglés por Eloy Benítez, fue publicada en Madrid, Cenit (Argis), col. La novela proletaria, 1931.

tanto en cuanto acaba el problema del «mundo circundante negro y feo», probablemente pasa a ser solamente historia literaria, acaso con letra minúscula, perdida entre los paréntesis de los textos de los escolares futuros. Pero la literatura rosa cuando el mundo «circundante es negro y feo», impide la conciencia de la realidad y supone una traición a la colectividad, aunque gran parte de esta colectividad la tome por buena y guste de ella[44].

Los problemas de la creación literaria en sí suelen ser problemas mucho más subjetivos de lo que imaginan los críticos, decididamente dados a las clasificaciones escolásticas, que piensan en la rigidez de unas formas y en las limitaciones de una tendencia. Bien, a este respecto no estoy de forma alguna con los críticos y no creo en las escuelas literarias sino en los escritores individualizados, distintos y solos. «A fin de cuentas –decía Sartre–, una novela no es una aplicación concertada de la técnica norteamericana, ni una ilustración de las teorías de Heidegger, ni un manifiesto superrealista […] Es la azarosa empresa de un hombre solo»[45].

En esta azarosa empresa de un hombre solo es muy difícil penetrar, a no ser que él nos facilite una confesión, nos ilustre con un autoanálisis. Aquí es donde comienzan los que podríamos llamar otros «problemas del escritor». Sospecho que los más importantes.

[44] Es significativo a este respecto el manifiesto titulado «El arte como construcción», publicado por otro compañero generacional y amigo, el dramaturgo Alfonso Sastre, en la madrileña revista *Acento cultural* en 1958 acerca de la «función justiciera» del arte que denomina «de urgencia», entre cuyos asertos podemos leer: «Lo social es una categoría superior a lo artístico […]» (punto 9), «Precisamente, la principal misión del arte, en el mundo injusto en que vivimos, consiste en transformarlo […]» (punto 10); pero en seguida advierte que «Sólo un arte de gran calidad es capaz de transformar el mundo. Llamamos la atención sobre la obra mal hecha. [… El arte «panfletario»] es rechazable desde el punto de vista artístico (por su degeneración estética) y desde el punto de vista social (por su inutilidad)» (punto 11). Recogido en Sastre, 1965: 16-24 (citas textuales en p. 18).

[45] En «La nacionalización de la literatura», (Sartre, 1950: 31-32).

Remedios Mataix
«Aquí llegamos, aquí no veníamos».
La poesía última de Lezama y las mutaciones de los cánones
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 2007, LXXXIII, 359-384

# «AQUÍ LLEGAMOS, AQUÍ NO VENÍAMOS». LA POESÍA ÚLTIMA DE LEZAMA Y LAS MUTACIONES DE LOS CÁNONES

*...Un día, cuya causalidad se te escapa,*
*te reconstruyen en la imagen. Comienzas a vivir*
*como fantasma de novela, alguien te está escribiendo.*
*No te perteneces, alguien te encierra en una gruta,*
*estás en un capítulo de un viaje que alguien narra...*
José Lezama Lima

Treinta y un años después de aquel nueve de agosto de 1976 en que el corazón de José Lezama Lima, frágil y apesadumbrado, dejó de latir, su figura goza de la relevancia merecida y se le rinde tributo como lo que es, una de las más universales de la literatura cubana. También en su país el autor marginado durante años por las autoridades culturales ha recuperado por consenso el lugar de honor que le corresponde, aunque el monumento erigido resulta a la vez sagrado e incómodo: Lezama es un escritor venerado y muy citado, aunque poco o sólo parcialmente leído, no siempre bien interpretado, y codiciado como símbolo simultáneamente por los dos bandos —la Cuba oficial y la disidente, en la isla o en el exilio— que se disputan la tradición y la legitimidad históricas en el proceso de recomposición de la memoria simbólica del país que en los últimos años ha comenzado a articularse a partir de relatos excluyentes e irreconciliables sobre un pasado común del que se habla todavía a media voz[1].

[1] El tratamiento del tema abunda tanto en la narrativa cubana reciente –pienso en *Las palabras perdidas* (1992) de Jesús Díaz o en *La novela de mi vida* (2002) de Leonardo Padura– como en la ensayística, y ha alcanzado también inevitablemente al debate en torno a

*Entregado: 13-3-2007. Aceptado: 19-4-2007*

Rechazado en los *comprometidos* años 60 por su «evasionismo», «torremarfilismo» y apoliticismo, silenciado como disidente en los 70 por el maniqueísmo ideológico que acompañó la radicalización totalitaria del socialismo cubano, recuperado en los 80 como alternativa estética por los nuevos creadores y rehabilitado en los 90 como parte de los acomodos del régimen cubano al nacionalismo poscomunista, Lezama llega a la Cuba actual arrastrando anatemas y bendiciones, convertido en institución y dispuesto a ser víctima de nuevas paradojas: desde servir de eje para la industria de promoción nacional (*Paradiso* es también el nombre de la agencia cubana de viajes culturales) o de icono predilecto para estrategias de producción cultural marcadas por la sensibilidad llamada posmoderna y la *queer theory* académica[2], hasta ser objeto central de un culto seudorreligioso hacia el nacionalismo trascendentalista del grupo *Orígenes* -algunas de cuyas ideas se han incorporado asombrosamente como fuentes ideológicas del discurso oficial- o de la práctica de una idealizada marginalidad casaliana (de la que Lezama sería continuador) que ejerce fuerte atracción performativa sobre los jóvenes escritores al mismo tiempo que desde los centros de poder se extiende cierta promoción del letrado «aséptico, neutral, oblicuo», que proyecte una experiencia estética libre de función social o ideológica y no se contamine con los problemas públicos del país[3].

Por supuesto, rescatar para la memoria cultural legados y figuras antes silenciados es una tarea digna y necesaria, pero en el caso de Lezama (aunque no niego que algo espontáneo se fuera haciendo norma indiscutible hasta contribuir a desechar criterios erróneos), tanto su retorno triunfal al Parnaso cubano del que fuera expulsado durante varios años como el rostro con que accedió finalmente a ese reino del canon no se han debido sólo al triunfo de la genialidad del poeta que *por encima de* las contingencias logra vencer al tiempo y trascender la política, la historia, las rivalidades, sino también a un «control institucional de la

---

cuestiones canónicas, como demuestran, entre otros ejemplos posibles, *La memoria frente al poder* (2001) de Jacobo Machover, *Bienes del siglo: sobre cultura cubana* (2002) de Enrico Mario Santí, *Introducción a un texto infinito sobre el canon cubano* (2003) de Jorge Luis Arcos, *Las tareas de la crítica cubana y el debate del canon cubensis* (2006) de Duanel Díaz o *Un banquete canónico* (2000), *Los nudos de la memoria: cultura, reconciliación y democracia en Cuba* (2004) y *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano* (2006), de Rafael Rojas.

[2] El éxito internacional de la película *Fresa y chocolate* (1993), dirigida por Tomás Gutiérrez Alea en colaboración con Juan Carlos Tabío y a partir del relato *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz, además de resumir las posibilidades del arte cubano de los 90, se convirtió en el mejor ejemplo de esa iconización de Lezama: «Más que un homenaje al poeta —comenta César Salgado (1997)— este film es un gran acto de contrición donde la homosexualidad tal vez no sea más que un pretexto para reivindicar una fórmula cultural representada por Lezama y sintetizada en *Paradiso*, que los años duros de la Revolución habían desautorizado: la de la cubanidad universal, abierta a influencias primermundistas (léase aquí también: a inversiones primermundistas) de todo tipo (...). Nos equivocamos, parece decir una vocecita desde el fondo de la pantalla, lean, lean *Paradiso*.»

[3] Véase Rojas (2006), «Del compromiso a la neutralidad».

interpretación»[4] aquí íntimamente relacionado con determinantes, estrategias y propósitos de propaganda por los que su escritura se expuso -se expone- al riesgo de ser sometida a una manipulación biográfica, histórica, ideológica que la re-cree a su antojo: «José Lezama Lima ha empezado a padecer lo que en Martí es un proceso avanzadísimo -escribe Antonio José Ponte-, y lo ocurrido con la obra martiana puede servirnos de pronóstico a la hora de imaginar el destino futuro de la obra de Lezama»[5]. Por ejemplo que, por conocido, definido y difundido en sólo algunos aspectos de su polisemia, acabe siendo un ilustre desconocido o absolutamente irreconocible. Porque en todo este proceso de sucesivos y contradictorios Lezamas convertidos en «fantasmas de novelas que alguien escribe», como pareció intuir él mismo, su obra ha sufrido en cada caso lecturas selectivas, descontextualización y negación de las facetas problemáticas o no ajustables al perfil de turno establecido por la mirada que se ha posado sobre él, encuadrándolo e interpretándolo, especialmente cuando la canonización oficial del autor provocó como efecto colateral el interés por descifrar su posicionamiento político y se impuso de nuevo el reduccionismo: Lezama celebró el estado revolucionario porque su sed de advenimiento histórico, de encarnación de la poesía en la realidad, quedó satisfecha con el triunfo de la Revolución de 1959. Sendos coloquios en La Habana dedicados a los cincuenta años de *Orígenes* (1994) y a los treinta de *Paradiso* (1996) intentaron resolver el problema definitivamente, y desde el oficialismo cubano se rescata el legado intelectual de Lezama como anuncio y celebración de la «era imaginaria» de la Revolución, y hasta se interpreta la religiosidad de su obra como preludio a la reconciliación del régimen con la Iglesia católica, que encontró confirmación con la visita del Papa a La Habana en 1998.

Esa lectura revolucionaria de Lezama, desarrollada sobre todo por Cintio Vitier a través de su producción ensayística y teórica de las tres últimas décadas[6], es parte de la «reinvención de *Orígenes*»[7] que ayudó al autor a resolver los

[4] Véase Kermode, 1988.

[5] En Ponte,2004, 12.

[6] Entre ella destacan su «Introducción a la obra de José Lezama Lima» (1976), «De las cartas que me escribió Lezama» (1982), «La casa del alibi» (1986), «Un párrafo para Lezama» (1986), «La aventura de Orígenes» (1991), los volúmenes recopilatorios *Para llegar a Orígenes* (1994) y *Martí en Lezama* (2000), además de sus dos novelas autobiográficas *De Peña Pobre* (1980) y *Los papeles de Jacinto Finalé* (1984), y el tratado *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana* (1975).

[7] El término es de Vicente Jiménez (2006), que lo ha explicado con una cita de *Alfa, el Moralista*, de Czeslaw Milosz que puede resumir también los efectos del proceso sobre la obra de Lezama: «En su deseo de ganar aceptación, él había simplificado su figura para corresponder a los deseos del Partido. Un compromiso llevó a un segundo y a un tercero hasta que, aun cuando todo cuanto uno dice puede ser perfectamente lógico, no tiene nada en común con la carne y la sangre de la gente viva». El asunto ha sido objeto de encendidas polémicas recientes, pues en él entran en juego cuestiones no saldadas y que aún parecen

inconvenientes que su propio pensamiento, poético, nacionalista y católico, representaba en el contexto de una revolución dogmática, comunista y atea, y se apoya en los testimonios de rechazo a la política republicana y sus dos dictaduras (la de Machado y la de Batista) que, en efecto, abundan en la obra lezamiana, y en algunos textos a favor de lo que cuando se escribieron era una revolución incruenta y con bases humanistas que parecían ofrecer inmunidad contra cualquier dogmatismo, que publicó el poeta en los años sesenta[8]. Haber sido quien le diera forma al grupo *Orígenes* mediante antologías e historias permitió a Vitier «componer una historia origenista que pasaba a pie danzante sobre los años de castigo en un esfuerzo calculado para allanar el camino del perdón gubernamental»[9] y, en ese marco, interpretar a su gusto a Lezama, aunque tal lectura desvirtúa un pensamiento político-poético o utópico que incluyó siempre la idea de revolución como «fiebre porvenirista», «poderosas ensoñaciones que guían al hombre hacia la tierra prometida» y símbolo de «la imagen participante en la Historia»[10], sí, pero que en su enlace posterior con la realidad «inmediata», «visible» y «mundana» de la política de Estado ofrece muestras inequívocas de la incomodidad que Lezama sintió bajo el orden revolucionario. No hay duda de que en su ensayo *A partir de la poesía* (1960) saludó a la Revolución triunfante y le encontró lugar en su Sistema Poético como la última de sus eras imaginarias, el cumplimiento de la «promesa martiana» que la Poesía hace a la Historia y un «instante de inmensas posibilidades» que permitía

---

inquietar al campo intelectual cubano: la responsabilidad del escritor, las relaciones entre literatura y política o el margen para las disidencias frente a un discurso ortodoxo, central y mayoritario. Véase la discusión a propósito del libro de Fina García Marruz *La familia de Orígenes* (1997), entre Antonio José Ponte y Jorge Luis Arcos (en *La Gaceta de Cuba,* núms. 2 y 3 de 1998), o la más reciente entre Osvaldo Cleger, Amauri Gutiérrez Coto y Antonio José Ponte a propósito de la publicación de *El libro perdido de los origenistas* de este último (en *Vitral*, núms. 67, 68 y 69 de 2005).

[8] Son los ensayos *A partir de la poesía* (1960), *Ernesto Guevara, comandante nuestro* (1967) y *El 26 de julio: imagen y posibilidad* (1968). Pueden verse en la recopilación *Imagen y posibilidad*, ed. de Ciro Bianchi, La Habana, Letras Cubanas, 1981. Y a esos textos podría haberse añadido una interesante «Carta a Fidel Castro, Jefe del Movimiento de Liberación Nacional» de febrero de 1959, en que Lezama le agradece «haber resucitado el espíritu de confianza de los cubanos, espíritu que parecía, razonablemente, muerto, sin remedio posible, tras los gobiernos hasta la fecha» y cándidamente se dispone a «elevar hasta Ud. un Memorándum de las reformas necesarias fundamentales, por si lo considera de alguna utilidad a su ingente labor», en cumplimiento, dice, de «la obligación de todo cubano bien intencionado de exponer lo que honradamente crea que facilite la labor de los hombres encargados de afianzar esa confianza renacida del Pueblo». La carta, rescatada del Fondo Lezama Lima de la Biblioteca Nacional de Cuba también por Ciro Bianchi, puede verse en su recopilación *Como las cartas no llegan...* (2000, 155-157). El Memorándum aludido no se incluye, como anota el editor, porque no apareció en el citado Fondo.

[9] Ponte, 2004, 11.

[10] Lezama Lima, 1981, 20-21. «El 26 de julio: imagen y posibilidad».

vislumbrar los cambios que tanto había anhelado su generación. Su celebración concluía con una imagen mítica bastante conocida, pues ha alimentado el mito oficial de la recuperación mesiánica del legado de Martí: «La Revolución cubana significa que todos los conjuros negativos han sido decapitados. El anillo caído en el estanque, como en las antiguas mitologías, ha sido reencontrado. Comenzamos a vivir nuestros hechizos y el reinado de la imagen se entreabre en un tiempo absoluto (...) Ahora sabemos que hay un Martí que hizo en vida y que engendró después de muerto. Germinativo en la tierra que transfiguró, ahora es una imagen fecundante (...). Albricias, aquí revolución es creación»[11].

Pero en apenas unos años, un contexto de creciente rigidez frustró esas esperanzas de una solución «poética» para la historia nacional («Nuestra solución tiene que ser poética a lo Martí -insistía aún en 1964-, no antipoética, no preconcebida ni seudocientífica»[12]), distanció a Lezama de un régimen que cada vez más se desviaba de la ilusión humanista y se acercaba a una nueva concentración personal del poder («Si no hay libertad, no hay nada, no hay posibilidad, no hay imagen, no hay poesía. Si no hay libertad no puede haber verdad», *Cartas*: 75), y sustituyó aquella imagen de la Revolución como apertura histórica o germinación martiana por la de reencuentro y pérdida de un emblema sagrado, promesa incumplida de redención: «Un conjuro, una llave que se nos perdió cuando estábamos tan cerca del castillo —escribe en 1968 a otro origenista, Julián Orbón, ya en el exilio—: eso es lo terrible, la llave que tuvimos y se nos perdió. En el sueño la apretábamos en nuestras manos, pero ya por la mañana no estaba» (351). A la metáfora del anillo reencontrado es casi inevitable contraponer esta otra de la llave perdida y el conjuro frustrado, algo de lo que rinden testimonio también las últimas obras de Lezama, que tienen mucho más que ver con el fracaso o la frustración de una fe que con su realización, y que no encajan (quizá por eso son las menos citadas y estudiadas) en ninguna de las fases de ese vaivén de rechazos y recuperaciones oficiales del autor: sus aspectos éticos, políticos, sociales, existenciales desmantelan la imagen del poeta «incontaminado», por indiferencia o por dócil acomodación a las circunstancias, que se le ha adjudicado en sus últimas consagraciones, tratando de imponerlo como modelo de autoridad en el proceso que el gobierno cubano está llevando a cabo para adaptar su discurso al contexto de la posguerra fría y que ha servido, entre otras cosas, para intentar desvincular la labor intelectual y artística de la actualidad histórica: «La conocida afirmación de Lezama de que Cuba era 'un país frustrado en lo esencial político' —comenta César Leante a propósito de estas cuestiones— le viene de perillas al régimen, pues está exonerando al sistema, al gobierno, de la catastrófica frustración actual de Cuba (...). Es una coartada que

[11] Cito por el texto recogido en Lezama Lima, 1988a, 386-399.

[12] Lezama, Carta a Carlos M. Luis, en 1998b, 326. Cito siempre las cartas por esta edición: para evitar notas innecesarias anotaré las páginas entre paréntesis.

neutraliza, que paraliza. Si Cuba ha sido siempre un país fracasado políticamente, ¿por qué esforzarse para que las cosas cambien? Mejor dejar hacer, dejar pasar. Y en el caso del intelectual, del artista, aplicar la segunda parte de la sentencia lezamiana: buscar su realización 'por cotos de mayor realeza'. Esto es, entregarse a la poesía, al arte (...). En su tumba, olvidada por años y años, José Lezama Lima debe ser el primero en revolverse contra esta inicua utilización de su pensamiento»[13].

Porque, ¿puede leerse la obra de Lezama al margen de *lo esencial político*, al margen de la historia, de *su* historia en la Revolución? Creo que no. La respuesta pareció darla también él mismo, al titular el último texto que publicó en vida «Un poeta que camina su propia circunstancia». Apareció en la *Revista de Occidente* en julio de 1976 (el autor moría el mes siguiente) y está dedicado, en principio, a José Ángel Valente, pero, como en casi todo texto crítico suyo, también éste nos dice más de él que del poeta objeto de su reflexión. Esa habitual deformación manierista proyecta en este caso nuevas reflexiones a propósito de aquel ejercicio orteguiano, que fue también plenamente lezamiano, de «caminar la propia circunstancia» para «rendir lo histórico» a que el poeta se obliga: «un *entrañamiento*, además de un *extrañamiento* y una perspectiva» que contradecían por última vez los desenfoques críticos que agrandaron en su obra lo hermético hasta convertirlo en ahistórico[14].

Sin duda el autor pensaba también en la obra que aún estaba escribiendo entonces, en su literatura *en* la Revolución, que, además de la novela inconclusa *Oppiano Licario*, se reduce, en realidad, a un sólo poemario, *Fragmentos a su imán* (ambos de publicación póstuma, en 1977), pues *Dador*, publicado en 1960, y *Paradiso*, en 1966, habían sido escritos mucho antes y desde entonces hasta su muerte no volvió a publicar ningún libro nuevo. Desde ese punto de vista *circunstancial* es muy significativo que los poemas de *Fragmentos a su imán* aparezcan todos fechados (algo insólito en la obra de Lezama) y dispuestos siguiendo el orden de las fechas en que fueron escritos, desde el primero, de diciembre de 1970, hasta el último, de 1 de abril de 1976: es un indicio más de que en ellos se transparenta el testimonio de esos años que, a pesar de los reconocimientos internacionales hacia su obra, fueron los de «la muerte en vida», como bautizó Virgilio Piñera[15] a los que ambos habrían de sufrir entre los rigores de la caza de brujas que desencadenaron el Caso Padilla (1968) y la política cultural que emanó del Primer Congreso de Educación y Cultura (1971), que se habría de extender hasta la creación del Ministerio de Cultura encabezado por Armando Hart en 1976, enmarcando el mayor —no el único—

[13] En Leante, 2002. La sentencia de Lezama a la que se refiere, que acabó siendo divisa del grupo Orígenes, pertenece a una de las «Señales» sobre la realidad sociopolítica del país que publicaba la revista (ésta, en *Orígenes,* núm. 21, 1949, pág. 60) y defendía la práctica cultural como un modo de combatir la «desintegración» del entorno, a la vez que como una labor «trascendente» de oposición en el contexto republicano.

[14] Cfr. Lezama, 1976, 60-61.

[15] Véase Arrufat, 1994, 42 y ss.

expediente represivo del régimen de Fidel Castro en materia de cultura, con la censura de autores y obras, el encarcelamiento de intelectuales, la clausura de publicaciones, la promoción oficial del canon marxista-leninista de creación y la subordinación directa de la producción artística y literaria al aparato político del Partido por medio del control policíaco de la vida intelectual.

Siguiendo el orden de los poemas, repasamos los asuntos, inquietudes, aflicciones y miedos que en esos años atrajeron más la atención de Lezama y lo movieron a escribir —en una poesía distinta, convulsamente personal y de una angustia muy «humana» que contradice las facetas «puristas» más repetidas del poeta-mito— lo que quizá pensaba que no le publicarían y dio a conocer a sus íntimos poco antes de morir, como ha recordado José Prats Sariol: «Tengo en mi libreta de apuntes el siguiente comentario: 'Ya no era la última era imaginaria, ya Martí había muerto de nuevo. Muy triste, melancólico. Los poemas que nos ha leído en las últimas visitas deprimen y perturban' (...). La certeza de que la revolución cubana había terminado siendo una dictadura, para un intelectual que en un principio había creído en ella, fue causa esencial de su tristeza»[16]. Esos poemas, en su ambiente y sus temas, están muy emparentados con sus cartas privadas de aquellos años —que respiran también «este aire tenso, trágico»— y con la novela inconclusa *Oppiano Licario* (que en principio, no sé si como exergo de una época, iba a titularse *Inferno*[17]), donde es fácil percibir la proyección del autor y su circunstancia sobre el personaje protagonista y las «innúmeras presiones deformantes y furias desatadas en su contorno». Por ejemplo: «Licario no tenía relación con escritores novedosos, ni con los dilettanti periodistas, ni con los que escriben en las seudo revistas boletines de los centros oficiales de cultura. No tenía relaciones con los genios, ni con los muchos genios ni con los geniecillos pimpantes. Le parecía imposible que existiese la clase intelectual, pasando ante la taquilla para recoger su boleto de entrada, olfateando la conciencia de la especie, en el desfile amaestrado de zorros, cabrones y perros lobos (...) Partía de que él no le interesaba a nadie, para poder escoger con severa libertad las cosas de que se rodeaba»[18].

Esa situación, «en extremo peculiar y arquetípica», como se califica en la novela, la vivió Lezama casi desde el mismo 1959, cuando el ambiente posterior al triunfo revolucionario produjo una dinámica artística que hizo posible «obviar» ciertas figuras del pasado inmediato consideradas anacrónicas en el proceso vigente de gestación de un arte nuevo, y por la que se incluye a su poesía, considerada «más que asocial, en total desvinculación de lo real y cotidiano»[19], entre todo lo que era preciso negar o expiar para dotarse de una identidad en la cultura revolucionaria

[16] Prats Sariol, 2006.

[17] El plan general de la obra sí quedó completado en un «Esbozo para el *Inferno*» que se encontró entre sus manuscritos. Véase Santí, 1984, 137.

[18] Lezama, 1977, 325.

[19] Era el juicio de Raimundo Lazo, 1967, 220.

recién estrenada. Se inauguraba así para el autor un siniestro mecanismo que no dejaría de afectarle desde entonces: la reversibilidad de cualquier acusación literaria en acusación política y de ésta en un modo de derrotar al adversario en la «batalla de las letras». Avisos no tardan en llegarle. Un ya voluminoso anecdotario lezamiano anota que una noche de 1960, en una reunión de escritores en la sociedad comunista *Nuestro Tiempo*, se presentó un ejemplar de *Dador* para anunciar a la asamblea que ese libro recién publicado por José Lezama Lima estaba «manchado de sangre del pueblo». Era una constatación más de aquel «pecado original» de los intelectuales cubanos (no haber participado en la lucha insurreccional contra la dictadura de Batista) que señalaban los dogmas oficiales y que a menudo se confundió entonces con un presunto pecado origenista. Correspondió al pintor Mariano Rodríguez, comunista y amigo de Lezama, defender de tal acusación al autor y al libro, que, no obstante, no mereció «ni la más leve referencia en ningún sitio adecuado», como lamenta Lezama en sus cartas (49).

La aparición de *Paradiso* dio pie al siguiente capítulo: la primera edición de la novela (1966) fue retirada de las librerías una semana después de salir y pasó un tiempo en manos de los censores, que reprendieron a Fayad Jamís, editor y autor de la cubierta del libro, por no haber revisado el manuscrito (parece que Lezama utilizó su prestigio ante la Unión de Escritores para evitar ser leído por censura previa) de lo que era considerado en los círculos oficiales como «un monumento al maricón» que podría ser perjudicial para los jóvenes revolucionarios porque describía «inquietantes y escabrosas deformaciones de la conducta sexual», incurría en «diversionismo ideológico» y estaba lleno de «un sibiloso estigma metafísico». El intento de censura multiplicó las resonancias de la obra dentro y fuera del país, pronto proliferaron los estudios críticos, las ediciones y las traducciones, y finalmente se rectificó la prohibición, aunque aquellas críticas a la novela llegaron a plasmarse en la Declaración del Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971)[20], probablemente porque hirió susceptibilidades estéticas y políticas, además de con su franco erotismo y con el humor en clave de algunas alusiones, con «un delirio verbal que enseña a comprender a través del lenguaje y desde las imágenes» por el que, como ha subrayado Carlos Monsiváis, «*Paradiso* cerraba el paso al realismo socialista»[21].

Ése fue quizá el principal delito punible que recayó sobre su autor inaugurando la primera fase de su «muerte civil», porque desde que en 1961 Fidel Castro pronunciara sus *Palabras a los intelectuales* y la revista de las Fuerzas Armadas *Verde Olivo* las convirtiera en el fundamento de la Poética de la Revolución en dos entregas históricas[22], viejos y jóvenes escritores habían entendido que el inolvidable «dentro de la revolución todo, contra la revolución nada» era, además de un lema, la

[20] Puede verse en *La Gaceta de Cuba*, núm. 90-91 (1971), pág. 10.
[21] Monsiváis, 2000, 177.
[22] Véase Ávila, 1968a y 1698b, 14-18 y 16-17, respectivamente.

fórmula que señalaba los límites de temas y modos de decir: la producción literaria aceptada como legítima sería a partir de entonces la que se correspondiese con el programa ideológico de la revolución, y las formas expresivas más adecuadas a la expresión literaria del compromiso revolucionario eran el realismo social y el conversacionalismo poético. Lezama se atrevió a confesar públicamente en el Primer Congreso de Escritores y Artistas (que dio lugar a la creación de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, UNEAC) su «atolondramiento gremial» al tener que inscribirse en «la nueva morada de los artistas [que] se extiende en la voz organizada de una virtud congresional», donde «la rica diversidad de la esencia termina con el coro de la unidad total» y desemboca en «la severidad del canon de las formas»[23]. Pero tras ese pronunciamiento, como recuerda Gastón Baquero, «al decir Fidel Castro '¡Ya está bueno de hechiceros!', para Lezama fue terrible, terrible. Al otro día nadie fue a su casa. Nadie. Fue como si estuviera ya puesto en una tumba»[24]. En aquel momento, su presunto apoliticismo se hacía molesto al nuevo orden, por su aristocrática dificultad barroca en plena revolución «popular» y porque no glosaba las sagas del género épico en curso. Él estaba también *Fuera del juego*, como formularía pronto el poemario de Heberto Padilla destinado igualmente a prohibirse, que rendía homenaje a Lezama porque las nuevas circunstancias históricas lo convertían en una víctima: «Hace algún tiempo.../ me detuve en la puerta de su casa/ para gritar que no,/ para advertirle/ que la refriega contra usted ya había comenzado...»[25]

A pesar de esa atmósfera de sospechas y recelos, la nueva realidad que lo rechazaba no podía excluirlo del todo de un ámbito cultural del que por innumerables méritos formaba parte, y Lezama trabajó en el Instituto de Literatura y Lingüística o como asesor literario de la Imprenta Nacional, y no rehuyó la impartición de conferencias, la edición de clásicos cubanos u otras actividades que no comprometieran su decisión de independencia del poder político como centro generador de sumisos amanuenses. «No siempre puedo escribir lo que quiero y de lo que quiero», reconocía en sus cartas (328), pero cuando en 1961 se le encargó prologar las *Conferencias y charlas* de Federico García Lorca, no desaprovechó la ocasión para denunciar lo «maldito» de la intransigencia política de cualquier signo[26]; cuando en 1965 debe publicar una *Antología de la poesía cubana*, decide cerrarla con José Martí —«por prudencia», dice, para evitarse «los muchos disgustos» previsibles porque no pensaba incluir a «poetillas» que ya se habían incrustado en la burocracia

[23] La declaración de Lezama la cita Virgilio López Lemus, 1997 (para extraer conclusiones diferentes). Está recogida en las Actas del Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas de Cuba de 1961, aunque no aparece en ninguna recopilación de textos del autor ni, hasta donde sé, se ha reproducido nunca más pese a su gran interés.
[24] Bins, 1997, 140.
[25] Padilla, 1968, 24.
[26] Véase Lezama, 1961: «García Lorca: alegría de siempre contra la casa maldita».

cultural cubana (103)—; y cuando en 1968 preside el jurado del tormentoso certamen literario en que, contra la voluntad del régimen, se premiaron aquel *Fuera del juego* de Padilla y la pieza teatral *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat, no se dio por enterado de las advertencias oficiales[27], sostuvo su voto favorable, defendió la publicación de las obras y expresó su opinión de que aquella poesía era crítica pero no contrarrevolucionaria —más bien revolucionaria por crítica— en el *Voto Razonado*[28] que se incluyó como prólogo a su primera (y única) edición cubana, junto a la declaración de desacuerdo de la ejecutiva de la UNEAC[29]. No es extraño que, con cierta sensación de triunfo o de autoridad, las respuestas que diera poco después a la revista *Casa de las Américas*, que conmemoraba los diez años del régimen con una encuesta sobre «Los vínculos entre nuestro proceso revolucionario y su expresión cultural», insistieran en sus convicciones de siempre con evidente tono crítico: el rechazo de cualquier subordinación de la cultura al poder y la defensa de la libertad del escritor frente a los dogmas estéticos e ideológicos[30].

A esos gestos desafiantes siguió un periodo de «enfriamiento oficial» en el que «empiezan a tomar medidas contra él», como el propio Cintio Vitier ha reconocido alguna vez[31], hasta que de la mano de aquel mismo libro de Padilla, quizá el primer texto disidente del socialismo cubano y, sin duda, responsable de sacar a la luz una Cuba que casi nadie quería ver, vinieron, en 1971, los dos incidentes más graves que lo enemistaron con la Revolución, sumando a la arriesgada postura de haber defendido a escritores culpables de desviación ideológica su relación con lo que se creyó una conspiración contrarrevolucionaria internacional. Uno fue el conflicto entre las autoridades cubanas y el representante diplomático en Cuba del gobierno de Salvador Allende, el novelista Jorge Edwards,

---

[27] Al parecer, hasta un oficial de la Seguridad del Estado se presentó en su casa para intentar aclarar algunos puntos de la conducta del viejo escritor que intentaba cortar a la justicia revolucionaria el camino hacia su presa y obstaculizaba el trabajo de la censura. La conversación —según nos ha llegado narrada por Heberto Padilla en sus memorias— transcurrió entre un Lezama que ponía a prueba la paciencia de su interlocutor con metáforas indescifrables y remotas referencias culturales, y un policía perplejo, desorientado e incapaz de tomar nota de semejante torrente verbal, que terminó por sacar una grabadora, donde quedó registrado que, según Lezama, el gobierno cubano era «como los sucios tribunales de la colonia que siempre le estarán gritando a Zenea, al Zenea de turno: como nosotros somos groseros, tenemos para ti el manotazo de plomo. Si eres traidor, te rodeamos con nuestras carcajadas, y si eres puro, te rodeamos con nuestras carcajadas». Cfr. Padilla, 1989.s. Un completo resumen de lo sucedido alrededor de aquel certamen, narrado por otro de los miembros del jurado, puede verse en Díaz Martínez, 1997.

[28] Véase José Lezama Lima, J.M. Cohen, César Calvo, José Zacarías Tallet y Manuel Díaz Martínez, «Voto razonado del Jurado», en Casal, 1980, 56.

[29] Recogida también en Casal, 1980, 57-63.

[30] Puede verse en el monográfico «Literatura y Revolución», 1969, 131-133.

[31] Cfr. Bejel, 1981, 30-34.

y afectó a Lezama por su amistad con el protagonista, que hubo de marcharse de Cuba prácticamente expulsado en marzo de aquel año[32]. El otro incidente, un mes después, fue resultado del arresto de Heberto Padilla por los mismos cargos y de su posterior excarcelación a cambio de una «autocrítica pública» por la que la Seguridad del Estado le daría —como a otros escritores que debía mencionar bajo la apostilla de que sus juicios y sus obras *tampoco* podían quedar libres de la acusación de contrarrevolucionarios, entre ellos Lezama[33]— la oportunidad de redimirse.

El escándalo internacional que produjeron aquellos acontecimientos reveló una violencia política que consumó la «pérdida de honor» de la revolución cubana y rompió el idilio entre ella y casi todos los intelectuales extranjeros hasta entonces afines; pero dentro de Cuba actuó como mecanismo regulador de futuras actitudes y su efecto fue ejemplarizante. Prueba de ello fue el Congreso de Educación y Cultura, celebrado una semana después de la autocrítica de Padilla, en cuyo discurso de clausura no faltaron alusiones a su caso, ni a Lezama: «¿Concursitos aquí para venir a hacer el papel de jueces? ¡No! Para hacer el papel de jueces hay que ser aquí revolucionarios de verdad, intelectuales de verdad, combatientes de verdad. Y para volver a recibir un premio, se tiene que ser revolucionario de verdad, escritor de verdad, poeta de verdad, revolucionario de verdad. Eso está claro. ¡Y más claro que el agua!»[34]. De ese Congreso saldrían las principales directrices políticas que permiten hablar de los años 70 como de un período oscuro, represivo, de marginación cultural de incontables figuras (con Lezama y Virgilio Piñera entre las más notables) y de imposición de patrones artísticos y de conducta: los llamados «Procesos de Parametración» y la censura consecuente, que, además de afectar considerablemente a las estrategias de representación literaria de esos años, no dejó de tener repercusión en la vida cotidiana de los afectados.

No hay duda de que los hechos repasados hasta aquí, con sus antecedentes y derivaciones, supusieron la definitiva caída en desgracia de Lezama, un ostracismo que se prolongó durante sus últimos cinco años de vida y que incluyó la no publicación, la marginación impuesta por las autoridades y las deserciones de viejos amigos por presiones oficiales o por miedo. Se le prohíbe también la salida del país,

---

[32] La última reunión entre ellos, según recuerda Edwards (2004, 345-354), transcurrió ya con un Lezama obsesionado con la omnipresencia policial y aterrado por la posibilidad de enfrentar la delación y la cárcel: «Hubo, por iniciativa mía, un almuerzo memorable en compañía de Mario [Vargas LLosa]. Lezama nos habló con visible miedo, detalle que a mí ya no me sorprendía, de la situación interna, del soplonaje, del absoluto control de la vida literaria, del desastroso estado de la economía. De repente señaló el florero que servía de centro de mesa en el restaurante, sugiriendo que ahí podían esconderse los ineludibles micrófonos (...) Cuando nos separamos, me dijo: Edwards, ¿ha visto lo que pasa aquí? Espero que en Chile sean más prudentes».

[33] Véase «Intervención de Heberto Padilla en la UNEAC el 27 de abril de 1971», en Casal, 1980, 77- 105.

[34] Castro, 1971, 21-23.

que muchas veces había rechazado por motivos de salud pero que a esas alturas deseaba: «Yo ya estoy en un momento de mi vida en que me hace falta viajar, ver otro paisaje. La resonancia que ha tenido mi obra en el extranjero me permitiría hacerlo. Siempre acepto, pero el resultado es previsible: no se me concede la salida. La ananké, la fatalidad está ahí, con sus ojos fijos de cíclope» (*Cartas*, 183). Todo ello ejerció un desolador efecto en su ánimo, como sus cartas permiten comprobar a pesar de que son temas delicados y también ahí rige la autocensura[35]: «El cuadro no puede ser más sombrío, incierto y aterrador —escribe entonces—. Vivo para el temor y la más arrasante melancolía. Las últimas semanas han sido las más trágicas que he pasado en mi vida. Vivo en la ruina y la desesperación» (*Cartas*, 157). El *cuadro* venía a agravar la depresión en que lo habían sumido el exilio de sus dos hermanas, la muerte de su madre y su ya delicado estado físico. Encerrado en su casa y en sí mismo, Lezama atraviesa desde entonces su más honda crisis personal: «Como viviente soy un muerto, pero como muerto soy un fantasma que golpeo. Soy un fantasma que paso algodonoso golpeándome mis entrañas deshechas. Soy un fantasma que ni paso, miro la puerta (...). Jamás pensé que los temas del existencialismo, la nada, la náusea, pudieran tener una presencia tan amenazadora. Jamás pensé que un ser pudiera llegar a tales extremos ecuacionales: pared de cal, soledad, inmovilidad y cien veces soledad. Así todos los días. El curso solar y el de las estaciones se ha borrado, para formar la masa de una noche interminable, fría, grosera» (*Cartas*, 321).

Y en ese estado murió, como una suerte de loco excéntrico, a juzgar por la versión más difundida oficialmente, que sigue atribuyendo el ostracismo del autor a su disonante anacronismo frente al surgimiento de un nuevo discurso literario («Buena parte del silencio que sobre estos escritores cayó durante años fue debido a que otros temas y modelos recababan la atención de la crítica») y al aislamiento que Lezama se propinó a sí mismo («el aislamiento lezamiano fue también un autoaislamiento»[36]). Perspectivas como ésas, más su condición de «Hombre sin partido», como destacaba ya el temprano «Epitafio para un poeta» (1976) que circuló entre diversas publicaciones cubanas e hispanoamericanas[37], permitieron que la figura de «el escritor más discutido en Cuba y más apreciado en el extranjero» (cuya repentina muerte se producía «en los momentos en que la revolución cubana plantea en toda su amplitud el problema del arte y la literatura como compromiso con el nuevo orden social») resultara recuperable y útil, siempre que se lo afiliara al bando de la literatura como reino autónomo: «Apolítico, solitario como árbol gigante en el monte roqueño de la poesía culta», Lezama queda fijado en ese Epitafio como el

[35] «Encontrarás mis cartas muy vagorosas –advierte a su hermana–; apenas hago referencias a lo inmediato. Tu *intelligere* te dará los motivos obvios» (1998, 51).
[36] Véase Gutiérrez Coto, 2005.
[37] De la Torriente, 1977, «Epitafio para un poeta (10 de agosto de 1976)». Cito por el texto aparecido en 1977, 211-227.

gestor de una obra que «es toda un canto a la creación y a la belleza» y además «exponente de una actitud afín a los logros que una revolución popular pudiera traer para las grandes mayorías desheredadas», pues «no hay en ella una sola nota que altere esa sinfonía de fe y esperanza por la comunidad universal». El mismo texto establecía las bases en que se apoyó su rehabilitación. En primer lugar, su permanencia en el país: «Lezama pudo marcharse si filosóficamente no hubiera estado vinculado a los principios y programas del gobierno revolucionario, pero jamás solicitó su salida del país, permaneció en La Habana y se sentía bien»; en segundo lugar, su «compromiso con la nueva administración»: «No ocupó cargos importantes, pero trabajó con entusiasmo y ahínco y dio cima a obras muy completas de investigación literaria»; y finalmente, su «buen ánimo» para sufrir «los sacrificios y dificultades que toda revolución radical trae consigo»: «Con gusto se adaptó Lezama a la disciplina que le imponían los hechos reafirmativos de una ideología que necesitaba mantener sus principios» y «con gusto se identificó con la línea política trazada en aquella memorable asamblea de 1961 donde había oído al Comandante Fidel Castro definir la política del gobierno revolucionario ante los problemas del arte y la literatura». «Cuba —concluía el texto— no puede excluir a Lezama, so pena de restarle a su arte literario la plenitud, la belleza y el resplandor que su genio le infundió», y el ejemplo propuesto podía resultar muy convincente en el contexto ideológico de aquellos años: «Lenin, el genio más clarividente del marxismo, gustó más de la poesía bucólica de Serge Essen que de la combativa de Maiakovski y salvó para el patrimonio universal la obra maestra de Leon Tolstoi (...). José Lezama Lima representará un nuevo trabajo de integración que solamente los genios pueden realizar.»

Su poesía póstuma irrumpió entre las letras cubanas de 1977 precedida de tales argumentaciones, lo que, junto a los escándalos producidos por episodios de censura previos, probablemente propició la publicación de *Fragmentos a su imán*, por una parte, aunque por otra impidió que el poemario pudiera ser leído siquiera como un diminuto instante de reivindicación o queja social. Lo que se desprendía del libro se parecía demasiado al tópico de la «revolución frustrada» en que convergían la cultura del exilio de las dos primeras décadas del régimen y la de intelectuales que dentro o fuera de Cuba habían simpatizado con el movimiento revolucionario pero rechazaban ahora el giro hacia la «stalinización» del socialismo cubano, hasta entonces «autóctono». El libro de Lezama no era una denuncia directa, pero sí, como buena parte de su obra en los años de *Orígenes*, una «resistencia», y el sentido casi nunca explícito de esa resistencia lezamiana habría necesitado también en este caso un complemento crítico, una exégesis cuyo objetivo no fuese tanto ensalzar valores estéticos como desvelar mensajes subyacentes. Pero la *Nueva lectura de Lezama* que Cintio Vitier escribió como Introducción a la primera edición cubana de *Fragmentos a su imán* (1977) es un buen ejemplo de cómo fructificó inmediatamente el mensaje de aquel Epitafio. La misma *Introducción* se reprodujo también (además de

en todas las reediciones cubanas del poemario, hasta la última de 2002) en la primera edición española de 1978 a cargo de José Agustín Goytisolo, que para los lectores de fuera de Cuba fue la única reaparición del poeta después de más de una década, y en ella asistimos a la fijación crítica del significante Lezama como escritor puro y apolítico.

Quizá como parte de los difíciles arreglos que emprendió Vitier desde fines de los años 60 para establecerse entre el círculo de letrados y políticos del régimen, y reafirmándose en los «imperiosos giros» que la Revolución imprimió a su crítica, su teoría y su práctica poéticas desde entonces[38], todo en su Introducción ofrece una lectura políticamente conveniente. La desgarrada estética lezamiana en *Fragmentos a su imán* se reduce a un decorado —«surrealista» en ocasiones, «pictórico» en otras y siempre «de un barroquismo fresco que ronda el festival o la *kermesse*»—, o a gestos inofensivos para la ortodoxia cultural castrista: bien «lo juglaresco al lezámico modo», bien una aventura «metafísica o mística y por lo tanto muchas veces hermética»[39] que siempre apunta hacia más allá o más acá de la realidad, pero nunca hacia *la* realidad, y para la que los acontecimientos políticos, la historia, la vida social no existen o no son asunto suyo. Los conflictos, terrores y obsesiones del último Lezama que traslucen los versos son silenciados, diluidos en una inocua «imaginación en estado naciente soplando las hojas de los libros como si fueran las hojas de los árboles en el alba del mundo» o neutralizados como «pesadillas» que se nos presentan como «iguales a las desplegadas en el penúltimo capítulo de *Paradiso*, en estrecha relación con la muerte de su padre», y el lector queda perplejo al comprobar que, según la lectura de quien más y mejor debía conocer su obra, la «muerte en vida» de Lezama sólo ha producido en su poesía «la gran aventura cotidiana que tiene un final tan feliz», un «discurso conmovido, inspirado por soplos que vienen de las más lejanas, solemnes, sagradas entonaciones de los rapsodas de todos los orígenes» o bien «los pasos de danza de esta exploración a tientas en la noche de los tiempos, hasta alcanzar la transparencia, el hecho simple y maravilloso del aire unitivo, el misterio nutricional y religador de la respiración, hilo frágil de la vida y reino de los dioses: qué alegría, qué alegría...»

Ese acusado optimismo, completamente ajeno a la estética sombría y amarga de las composiciones objeto de estudio, era completamente acorde, sin embargo, con la cita de José Martí con que Vitier abría *Ese sol del mundo moral* (1975), el primer tratado teórico que publicó tras su conversión revolucionaria: *El sol tiene manchas. Los desagradecidos no hablan más que de las manchas. Los agradecidos hablan de la luz*[40]. Por esta última opción parecía inclinarse también claramente su comentario del libro de Lezama, estableciendo el «ritmo respiratorio, sístole y diástole de estos

[38] Cfr. Vitier, 1993, 9-10: «Los giros aceptados».
[39] Vitier, 1977, «Nueva lectura de Lezama», Introducción a *Fragmentos a su imán*. Cito siempre por 2002, 5-17.
[40] Cfr. Vitier, 1975, 10.

fragmentos a su imán» en «la pureza de la transparencia y lo oscuro germinativo, la alianza de la luz y la muerte», que conforman «una balanza de aire cuyo platillo de sombras a veces parece pesar más, alzando el otro platillo, el de la luz», y concluyendo, también con una cita de Martí: «*Preservad la imaginación,* hermana del corazón, fuente amplia y dichosa. Los pueblos que perduran en la historia son los pueblos imaginativos». Su Introducción se cierra proclamando a Lezama como escritor exquisito que quiso hacer de la literatura un reino autónomo donde sólo habitaran la imaginación y la poesía, y esos desenfoques, con el prestigio que les daba proceder de un opinante tan cualificado, se establecieron como el criterio de autoridad que ha evitado desde entonces otras interpretaciones menos idealizadas.

Buen ejemplo de ello es el prólogo del otro primer editor de *Fragmentos a su imán*, José Agustín Goytisolo, con el que entramos de nuevo al reino del idealismo complaciente: «el juego, el júbilo sensorial de vivir en medio del misterio de un mundo inabarcable»[41]. Ni una mínima identificación de Lezama con el malestar o la crítica, ni una mínima referencia al ambiente asfixiante de los años en que se gestan los textos. El prologuista, aunque subraya que en este volumen «aparece el Lezama que desmenuza la vida para poderla observar en sus múltiples y pequeñas facetas», renuncia sin embargo y explícitamente a «acercarse a los poemas por características cronológicas o referenciales»; es decir: a hablar de las vicisitudes que sufrió esa vida durante la composición de los versos y cuyas consecuencias espirituales constituyen la sustancia misma del poemario. El texto de Goytisolo, por tanto, desemboca por caminos distintos en los mismos tópicos que manejaba el comentario de Vitier, que también prefirió no datar los poemas sino «en la hora de la nacencia, que es la hora de esta poesía, épica de la luz, conocimiento de la alegría»: de nuevo las formas y los contenidos «puros», metapoéticos, culturalistas o barrocamente joviales que ofrecen interpretaciones a veces tan «ahistóricas» y sorprendentes como la de los que Goytisolo llama *poemas gastronómicos*, las composiciones en que Lezama, «como buen gustador de manjares y catador de bebidas», dice el comentarista, canta comidas, licores y toda materia comestible o bebible, «con concupiscencia sibarítica, y no como un simple tragón indiscriminador». Pues bien, a juzgar por sus cartas de aquellas fechas, lo que traslada Lezama a esos versos es lo que llamaba con sarcasmo «la dieta internacional» (consecuencia del embargo sobre Cuba establecido por Estados Unidos desde 1960, y endurecido tras la invasión de Playa Girón en 1961, la crisis de los misiles en 1962 y el fracaso de la zafra de los diez millones en 1970, que consumió las energías productivas del país), que le despierta «un apetito de piraña brasilera sobre lo poco que hay» (*Cartas*, 47). Con ese apetito «que se queda/ en el desmesuramiento de la boca,/ un apetito/ del tamaño de todo el cuerpo,/ la boca infinitamente abierta/ y una minúscula medida» («Un apetito»), que a veces se constata insatisfecho hasta en «las sílabas [que] avanzan hacia la pulpa de una fruta»

[41] Goytisolo, 1978, 7-21: «La espiral milagrosa», prólogo a *Fragmentos a su imán*. Cito siempre por esta edición.

pero «se verifica la horrible bifurcación» («Desembarco al mediodía»), hay que relacionar la insistencia con que pasa a los textos de *Fragmentos a su imán* uno de los fantasmas que poblaron la mente de los cubanos de esas y otras décadas: el disfrute holgado de la comida. La «saliva pretenciosa» del poeta se deleita describiendo la materia anhelada, «el humor de la patata», «la cercanía del verde en la lechuga», la «sonrisa» seductora de una toronja, o recreándose en el simbolismo de «los corpúsculos del camarón sobre la lentitud de la lengua», del «equilibrio indescifrable» con que «la uva emparienta con el cristal» en una botella de vino, o de ese «Fierabrás [que] traza su Eros/ con el sabor del anís/ y el queso con la guayaba». Es el mismo registro con que agradece barrocamente en sus cartas «los preciosos envíos que pulsan toda la gama del realismo»: medicinas, recargas para el bolígrafo, ropa interior, «un pomito de salsa Maggi», «unas laticas de aceite» o un poco de jamón, pues «una lasquita es tan rara entre nosotros como una rosa de Jericó o un Stradivarius» (*Cartas*, 67 y ss.).

«Todas esas cosas contingentes me molestan», reconoce, «pero lo que nos es más inquietante es la soledad metafísica, el silencio aterrador que nos rodea. He recordado mucho, hasta convertirla en vivencia, la frase de Nietzsche en el Zaratrustra: *el desierto está creciendo*. Es el desierto, el desierto que crece indeteniblemente» (*Cartas*, 75). Son temas que también pasan a los versos de *Fragmentos a su imán*, intentando descifrar la significación existencial de «el hambre, las colas, la libreta, la escasez», como en «Estoy» («Es la mañana de las espinas,/ me detengo con la respiración entre dos piedras.../ ¿Las espinas del pescado/ serán la primera forma en que se hace visible la nada?»), en «El ojo que no quiere ver» («Cuando pregunto por la fruta,/ muy levantado, de madrugada, la pregunta/ molesta hasta el manotazo»), o componiendo otros poemas *desérticos* en los que irrumpe otra sensación omnipresente en el libro: la soledad. Pero no esa soledad pilar del mito Lezama como «un árbol gigante en el monte roqueño de la poesía culta», ni tampoco el altivo gesto elitista que algunos quisieron ver en su encierro casero de los últimos años: la soledad como una herida íntima que se manifiesta en los textos a través de la imagen recurrente de la necesidad de lograr un contacto, de «apretar algo con las manos», de «extender las manos/ como queriendo que alguien las apriete», o a través de numerosas variaciones en torno al tema de la espera infructuosa de compañía. La primera se despliega en los poemas añorando la «Universalidad del roce», como «un combate sin término» del que poeta sale derrotado y «golpeando las almohadas con los puños», o en persecución constante de «un animal caricioso» que invariablemente escapa o se vuelve hostil. Puede ser un ciervo y «cuando lo voy a acariciar queda/ un vacío barbado», una liebre que «riéndose repartía por mi rostro grandes cicatrices» o las palabras mismas, cuyas sílabas también se rebelan y «se alzan en dos patas/ como los caballos ante el relámpago». «El esperado», «Esperar la ausencia» y «El pabellón del vacío» son ya poemas de la desolación. El primero comienza con la aparente felicidad causada

porque «al fin llegó el esperado,/ se abrieron las puertas de la casa/ y de nuevo se encendieron las luces», dice el poeta, que comienza a describir «la casa mágica/ llena de los amigos que fueron llegando» y la conversación, que «se extendía por la humedad criolla de la noche/ mientras las estrellas nos regalaban sus ojos». Pero pronto comprendemos que se trata de una ilusión soñada: la soledad ha sido engañada por la imaginación o por el recuerdo de tiempos mejores; algo que ya no parece posible unas páginas después, cuando Lezama escribe «Esperar la ausencia» e intenta en vano ahuyentar una aplastante soledad que lo mantiene «adherido a la madera del sillón» mientras «los cigarros van reemplazando/ los ojos de los que no van a llegar». Finalmente, «El pabellón del vacío», que sería su último poema, cierra la serie de la espera con la seguridad dolorosa de que la visita no llegará:

> Estoy en un café
> multiplicador del hastío...
> No espero a nadie
> e insisto en que alguien tiene que llegar

Y con el hallazgo final del *tokonoma*,

> el vacío,
> la compañía insuperable.
> (...)
> Me duermo, en el *tokonoma*
> evaporo el otro que sigue caminando.

Es, de nuevo, la *imago* de la muerte-resurrección, la gran «vivencia oblicua» lezamiana, desde luego, pero en una versión completamente distinta a la intelectualizada o metapoética que articulaban célebres poemas anteriores como «Una oscura pradera me convida» o «Un puente, un gran puente» (de *Enemigo rumor*, 1941). Ahora el «refugio calmoso» del tokonoma sirve al poeta para escapar por fin de los diferentes senderos angustiosos que transita a lo largo del volumen, como el que le conducía en «Retroceder» a un acantilado de pesadilla donde, desvalido, lanzaba preguntas sin respuesta ante «una muchedumbre silenciosa»: «¿Qué encontraremos en aquel confín?/ ¿Qué podía esperar?/ ¿Dónde apoyar/ siquiera un dedo en el polvo?»; o como el que conduce aquí a una «cueva» que «va desenrollando su terrible», donde «los cuernos de los cazadores resuenan/ en el bosque congelado» y donde «esconderse es temblar».

El poema «Aquí llegamos» también testimonia la irrupción en una instancia desconocida y poblada sólo con figuras hostiles. El camino lo señalan «las luces que despide», pero al llegar «dos piernas pegadas con correas» y «nos quedamos ciegos,/ mientras nos palmotean las espaldas». Imágenes similares dominan en los sobrecogedores paisajes de interior y los siniestros bodegones que abundan en el

libro, donde el alma devastada reitera una misma frustración, «¿En dónde encontrar sentido?» («Consejos del ciclón»), y se proyecta en una especie de *caprichos* que recogen la herencia del Quevedo expresionista y esperpéntico, del Goya visionario: «La caja» («Vive en una pequeña caja de acero/ y por la noche se asoma a la mirilla»), «¿Y mi cuerpo?» («Siento que nado dormido/ dentro de un tonel de vino./ Nado con las dos manos amarradas») y «El cuello» son buenos ejemplos de esa angustia, que, en ese último poema, hasta apunta su propia estilística: es «el barroco carcelario», un modo peculiar de expresión metafísica por el que el mensaje de los textos (impotencia, alienación, angustia, pánico, opresión, persecución, frustración) redunda en aquellos «temas del existencialismo» de que hablaba Lezama en sus cartas, el absurdo, la nada, el «silencio aterrador», la «soledad metafísica», «mis entrañas deshechas».

Sin duda todo eso tiene que ver con la dura circunstancia histórica y personal que vivió el poeta en los años de composición del libro, algunos de cuyos acontecimientos principales pueden rastrearse sin demasiada dificultad en los poemas fechados en mayo de 1971, que aluden a o son consecuencia de los sucesos de entonces: la «ponzoña» del «rápido botarate lenguafuera» de «No pregunta»; los «juramentos, perogrulladas, testigos./ Un índice torcido como una nariz./ Una estocada de cartón, presunciones, tijeras» con que «Don aire congrega y descabeza» en «Sorprendido», o los insistentes «cuacuá» de «Oigo hablar» con que un extraño pájaro con casaca de botones heráldicos «perfeccionó el diccionario» y «nos regaló el lenguaje interpuesto». El silencio y la sospecha acosan la obra: «ni una antigua edición ni una piel nueva», pues «uno sólo logra que su aliento sea descifrable/ y la rama como en un circo nos da un manotazo» («Enemigos»). El gesto amargo de «borrar las letras» se repite como leitmotiv en muchos de los poemas, quizá porque el universo entero aparece dominado en ellos por «un ojo, un ojo colosal» omnipresente. Hasta de los objetos cotidianos brota angustia persecutoria: un colchón escoltado por la sombra («¿Y mi cuerpo?»), «un zapato que crece hasta la silla/ y nos ponemos a temblar» («Brillará»), una mesa que «camina y lanza su reojo» («Enemigos»), un cenicero que amenazador muestra los dientes, un sillón que aprisiona misteriosamente («Esperar la ausencia») o la oscuridad que «nos agarra un pie,/ nos clava en un árbol» («Los fragmentos de la noche»). Lezama ve que todo se derrumba a su alrededor, que su mundo personal se desintegra; su *paradiso* está hecho añicos: «Todo allí está roto, con soplos arenosos,/ con fondos de botellas que se clavan» («Retroceder»). Y el mundo exterior no es mucho mejor: «una multitud/ que escandaliza su nombre,/ aunque él apenas lo oye» («La caja»). Por eso «abrir los ojos es romperse por el centro» y «en las sienes se sangra manotazos» («Inalcanzable vuelve»).

Un universo cerrado, desolado, hostil que coexiste angustiosamente en los poemas del libro con los anhelos escapistas hacia otro abierto, luminoso y pleno, como coexiste el martilleo sordo de que se trata de intentos inútiles —pues

desembocan también en esa «Doble noche» que «no logra terminar,/ malhumorada permanece»— con las catarsis festivas de los miedos en poemas como «Mañana sábado», en el que el tema brujeril que tanto interesó a Lezama eleva los versos por los aires de un *sabbat*, un aquelarre o quizá una alegórica caza de brujas, porque la escena está presidida por un gato negro que escupe fuego por la boca y advierte relamiéndose: «Más respeto conmigo:/ Soy el lugarteniente de los participios». Esas referencias, a mi juicio inequívocas, aparecen incluso en los poemas *De la querencia* y *De la amistad* que Lezama dedica a las personas que arroparon su vida en los últimos años. Su esposa María Luisa, por ejemplo: en ella ve «la hermana que se fue,/ la madre que se durmió» y la describe como mujer hacendosa pero también valiente («En la azotea conversable,/ con riesgo de tu vida,/ lees la Biblia»), altiva, vigilante y defensora: «con dignidad silenciosa,/ rompes la silla de los escarnecedores». En esa línea de valentías y desacatos tampoco hay que perder de vista los poemas de la amistad que hacían pública otra «debilidad política» —y ya eran varias— de su autor: mantener relación o correspondencia con personajes problemáticos en el contexto cubano de entonces, como Reynaldo Arenas, Severo Sarduy, un Julio Cortázar inmerso entonces en los enredos que generó su *policrítica*[42], o los pintores Jorge Camacho y Alfredo Lozano, el músico Julián Orbón o el dramaturgo José Triana, ya exiliados por haber querido dejar atrás «los acata y cállate en medio de fusilamientos, persecuciones, consignas y estrictas vigilancias», como declaró ese último[43]. Es también el caso del poema que dedica Lezama a Octavio Paz, en un momento (marzo de 1971) en que el autor mexicano merecía los títulos de «enemigo de Cuba», «traidor a la Revolución» y «aliado del imperialismo yanqui», por lo que muchos escritores no se atrevían a pronunciar su nombre ni a dar indicios de haber leído su obra, proscrita en Cuba. Atributos similares adornaban entonces a Virgilio Piñera, a quien está dedicado otro poema con motivo de su sesenta cumpleaños y como testimonio de la amistad recuperada. En él se resume además la dialéctica fundamental de *Fragmentos a su imán*: «Sabemos, qué carcajada,/ que lo lúdico es lo agónico.../ Sobre un tablón, jugando lo terrible,/ el bien y la ausencia». Esas dos posibilidades vertebran también, sobre un fondo histórico igual de desértico, los textos de Piñera en *Una broma colosal* (1988), escritos entre 1970 y 1979, y titulados

[42] Sería muy interesante conocer cuál fue la respuesta de Lezama a las cartas en que Cortázar le pedía «información para hacerme una idea lo suficientemente clara de tantas cosas que suceden en Cuba» (en mayo de 1971) u opinión sobre «mis opciones y definiciones en lo que se refiere a las cuestiones cubanas», sobre «el gran silencio de muchos amigos cubanos que tendían a escribirme largo» o sobre «mi *Policrítica en la hora de los chacales* que, estoy seguro, habrás sabido leer como lees tú las cosas, yendo al meollo y comprendiendo mi sinceridad y mi angustia» (en enero de 1972). Pero las cartas de Lezama a Cortázar accesibles a los estudiosos saltan desde 1969 hasta 1975.

[43] Véase Salvat Ferre, 2004, 39.

así en recuerdo de Lezama[44], de un Lezama que, a su vez, espontáneamente, se *piñeriza* en *Fragmentos a su imán*: las pesadillas son las mismas, el acoso circunstancial es el mismo y el poeta, llegado a la consistencia de fantasma en que ambos reconocieron sentirse, recorre con su «hablar parabólico» los mismos escenarios con fondo existencial que dibujó Piñera en el poema dedicado al compañero de ostracismo:

> ...Ahora, callados por un rato,
> oímos ciudades deshechas en polvo,
> arder en pavesas insignes manuscritos,
> y el lento, cotidiano gotear del odio[45].

En el negativo de la celebración jubilosa de «Noche insular: jardines invisibles» (de *Enemigo rumor*), la poesía póstuma de Lezama nos revela ahora una Isla muy diferente, menos armónica, menos plural, insatisfecha de su orden y con aires de pesadilla infernal o claustrofóbica («vivo en un cenotafio», repite, y su esposa reconoce en sus últimas cartas que se sienten atrapados[46]), que parece reorientarse por los fueros de «La isla en peso» de Piñera, o por lo menos se muestra mucho más en consonancia con esa tradición cubana que podemos llamar *del desasosiego* (Zequeira y Arango, Julián del Casal, el propio Piñera) que con el discurso de otros origenistas que siguieron escribiendo en Cuba, como Eliseo Diego, Fina García Marruz o Cintio Vitier, aún de corte trascendentalista aunque emparentado ya, respectivamente, con lo conversacional de tono solemne, los misterios de la poesía y del «conocimiento encarnado», y la entrega mística al orden revolucionario.

Ese «bien» armónico cuya «ausencia» predomina en *Fragmentos a su imán* sólo se expresa a través de textos que quieren ser algo así como cosmogonías, mundos fabulosos que remiten al «Nacimiento del día», al agua del arco iris «donde hierve el caldo de la vida», o a la cópula universal de los elementos, como en «El abrazo», donde la desnudez paradisíaca da pie a un encuentro sexual con resonancias cósmicas. Pero ni siquiera esa vertiente mítica puede explicarse acudiendo sólo a «una fantasía de cuño surrealista donde la imaginación, fecundación fabulosa, crea

---

[44] Cuando quiso viajar a España a recibir el premio Maldoror de Poesía (1972) y le fue prometido que podría ir, pero el tiempo pasaba y el permiso de salida no llegaba, le dijo a Virgilio Piñera: «Me parece que estoy siendo objeto de una broma colosal», porque para él, como para otros, se hacía realidad la amarga profecía de *La isla en peso* (1943) de Piñera —«¡Nadie puede salir, nadie puede salir!»—, de cuyo pesimismo histórico tanto había disentido. A Piñera le gustó mucho aquello, y lo adoptó como título para el último libro que escribió antes de morir. Cfr. Arrufat, Antón, «1970-1979: Muerte civil», en Cristófani, 2000.

[45] Piñera, 1988, 40: «Bueno, digamos (A José Lezama Lima)».

[46] Cfr. Fornieles, 2006, 217.

poemas contemporáneos de las teogonías»[47], porque incluso en ellos cabe el interludio reflexivo amargo: «El otorgamiento es la medida del secuestro./ Con dar ojos y conciencia/ hubiéramos sido alegres sin saberlo/ respirantes sin ser y sin estar» («Nacimiento del día»); y porque el espíritu que se refugia en esos paraísos no es un alma satisfecha, sino angustiada: «su voz le fue arrancada por los gnomos,/ arrancándole la lengua con sus barbas/ y tiraban y tiraban apoyados en los árboles». Es el poema «Los dioses» donde, a pesar de la solemnidad que da el asunto mitológico, se incluyen alusiones como ésas y una gran apoteosis en la que esos dioses hechos por el hombre salen del mar, «alzan sus caracolas retorcidas/ ladean sus colas verdinegras», se le imponen y lo aplastan en «una eternidad sucia, confundida», y ofrecen moraleja: «El libro de su victoria/ tiene las hojas calcinadas/ para que nadie conozca/ el secreto de la humillación final,/ el aullido de la desolación,/ las circulares aves del destierro,/ la ciega paciencia de la muerte». La teogonía, por tanto, parece ilustrar en el fondo «pensamientos incesantes de inagotable amargura» del Lezama de entonces, como los siguientes: «¿A qué divinidad tenemos que hacer tantos sacrificios de tristeza y desolación? ¿Por qué desembocamos en este terrible callejón sin salida, sin vislumbres, rodeados de muerte?» (*Cartas*, 326).

Quizá los únicos versos del libro de verdad luminosos y esperanzados sean las décimas de «Amanecer en Viñales» —que Lezama anuncia, socarrón, como «el romance sin peligro/ siguiendo la serventía»—, producto de «uno de los raros momentos de alegría que tuvo en sus últimos años de vida, tras la invitación de su amigo el historiador Manuel Moreno Fraginals, en 1974, al hermoso valle que muchos años antes recreara en el poema «El arco invisible de Viñales»»[48]. Otras décimas son mucho más sombrías, simbólicas y tropológicas, como las de «Lo que no te nombra» y «Agua oscura», donde el escenario recurrente del paisaje espiritual configura aquí «un montón de breve sombra» o «un cielo de podredumbre». En ellos se poetiza, como ha señalado José Prats Sariol, «la sobrevivencia del autor en su casa, donde la alegría es raspada por los escasos amigos que se atreven a burlarse de la represión desencadenada»: allí, «buscando la tesitura/ de una fiesta que no llega» y «presintiendo por la altura/ una diosa que nos pega/ al juzgar la criatura», le parece al amigo volver a ver a «Lezama, soportando gobernaturas y clamando cambios»[49] (o «quejándose en sentencia o desatino/ de las opuestas leyes del turbión», como confiesa él mismo en «Cabra y querube»), pues «el choque de verbo y aire,/ como la pluma al desgaire/ hace imposible mentir».

Todos los ejemplos citados hasta ahora no sólo desmienten la inocente jovialidad destacada por Vitier y Goytisolo, sino también esa «apertura hacia la claridad» que han señalado los comentaristas más recientes de *Fragmentos a su imán*

[47] Vitier, 1977, 9.
[48] Prats Sariol, 2006.
[49] *Ibidem.*

para intentar explicar la evidente «mutación en el concepto lezamiano de poesía» que el poemario ilustra. En esa línea, se ha querido acercar la «sinceridad» de estos versos a «un deseo de dialogar, de participar, de ir hacia lo más detenidamente vivencial e inmediato» en el que habría influido «el lenguaje directo, preciso, a veces más cercano a lo narrativo que a lo lírico, de la mejor poesía coloquial»[50]; se ha visto en ella sólo «nuevos objetivos temáticos» que se habrían desarrollado sin variar en lo fundamental una concepción de la poesía ya muy consolidada y que estuvo siempre muy lejos del coloquialismo[51]; o bien se ha explicado la «desgarradura» que esas novedades supondrían para el Sistema Poético (y de ahí, se ha dicho, procedería la «angustia» que domina el poemario) con una «frustración» de tipo literario[52].

Creo que puede y debe hacerse otra lectura de esa evolución que termina en tragedia. El propio Lezama la propuso en su «Oda a Julián del Casal» (1970) y en numerosos textos que la ampliaban ensayísticamente, definiendo la «frustración» de Casal como algo muy lejos de ser ahistórico, y su «evasionismo», como un gesto por el que la imaginación «ocupa su posición más legítima», esto es: «encontrar en la frustración de una búsqueda pasada una justificación de la posible plenitud que anhelamos»[53]. En mi opinión es una imaginación de ese tipo la que determina la *filosofía* de *Fragmentos a su imán*. El libro despliega una dialéctica entre esos dos términos, el «destino que anhelamos» y la «frustración», apoyado en una estructura dual de universos contrapuestos por la que visiones irreales y armoniosas que celebran el origen del mundo y los ciclos naturales, o recrean mundos bellos por la fantasía o el recuerdo, contrastan estrepitosamente con la irrupción abrupta de una realidad prosaica, inarmónica u hostil que rompe la magia evocadora y destruye el refugio imaginario con la pesadilla cotidiana[54]. A esos dos *fragmentos*

[50] López Lemus, 1997, 30 y ss: «Lezama Lima: También romper la tierra tiene la escritura del sueño».

[51] Véase Arcos, «*Fragmentos a su imán*: reafirmación del pensamiento poético de José Lezama Lima», en 1994, 66-74.

[52] Es la hipótesis de Abel Prieto (1983, 463-478): «En *Fragmentos a su imán* el mito de la poesía que se alimenta a sí misma encuentra un mentís angustioso e indudable (...) Lezama está percibiendo la tragedia de la poesía pura». Y esa *tragedia* se relaciona finalmente con el contexto revolucionario, pero no con el que las fechas de composición de los poemas señalan: «La Revolución Cubana había barrido con el clima de putrefacción social, de desaliento y miseria moral, frente al cual había levantado Lezama su sistema poético. Maduro ya en 1959, formado en la tenaz evasión contra un medio hostil, Lezama no podía entregarlo al vendaval de la Revolución (...) Lo concibió como un sistema ahistórico y con el endurecimiento que le exigía una atmósfera tan adversa a la cultura como la seudorrepublicana, pero treinta años después resultó estrecho y empezó a gravar como peso muerto».

[53] Cfr. Lezama, «Julián del Casal», en 1988, 204-205.

[54] El procedimiento se hace explícito en «Antonio y Cleopatra», donde la descripción del mundo que rodea a la fastuosa reina de Egipto, para la que Lezama no ahorra barroquismo, queda al final bruscamente interrumpida por la aparición prosaica y real de una cochinilla

interrelacionados (*imantados*) se les puede llamar pasado y presente, fantasía y realidad, «el bien» y «su ausencia» o fe y decepción: una promesa rota, una dicha robada, «una llave que teníamos y se nos perdió». El mensaje central del libro queda así resaltado: la desolación de un ahora gris y opresivo destruye lo que podría haber sido un paraíso, a cuya evocación se dedica el poeta. Pienso que es de ahí de donde brota la frustración y esa «angustia paradisíaca» que no puede proceder exclusivamente de «una fantasía genésica al lezámico modo», como vio Cintio Vitier, remitiendo la exégesis de sus aspectos problemáticos al imaginario universal: «Ese despertamiento fabuloso, situación paradisíaca, no está exento, como todo paraíso, de peligros y de engaños, porque allí surgió la maldición de la culpa y la relación trágica con el padre»[55].

Si la controvertida *Paradiso* ya fue considerada en su momento una novela peligrosa y sorteó con dificultad desaparecer de las librerías, *Fragmentos a su imán* ofrecía con su ambivalente paisaje espiritual un peligro doble: la fascinación de dos abismos. En un extremo, el de esos «temas del existencialismo» que manejaba Lezama; en el otro, el de la tentación paradisíaca, el ofrecimiento de un mundo deseable que es expresión de una frustración que a la vez formula un veredicto contra el entorno que la produce. La dialéctica del libro, que arranca de una circunstancia histórica precisa y contrapone a un hoy inhóspito y desencantado el ayer de una utopía que no llegó a realizarse, llevaba implícita una condena del entorno mucho más audaz que la que pudo verse en la novela, y en la que tanto el pensamiento como las formas reflejan —todo lo simbólica u *oblicuamente* que se quiera, como corresponde al lezámico modo— una percepción de la realidad que se aparta drásticamente de la sustentada por la ortodoxia ideológica y literaria de su época. Cifrando así los contenidos políticos de su poesía, el autor ofrecía como mensaje final un *No era esto* dirigido a sus contemporáneos: «Aquí llegamos, aquí no veníamos», con que desafiaba los límites de la *decibilidad* de entonces. Las equivalencias entre esos mensajes alegóricamente identificables y la realidad sociopolítica cubana de los años 70 son consecuencia ineludible de la relación entre texto y contexto que Lezama subrayó intencionadamente fechando los poemas y, con ello, contextualizando elusiva pero hábilmente el supuesto código abstracto, atemporal y deshistorizado que la lectura oficial les adjudicó como cobertura autoprotectora inicial.

«¿Qué misión le confiere usted a la literatura?», le preguntaron a Lezama en aquella encuesta de 1969. Respondió: «Nunca un sentido directo o inmediato de catequesis, pues nadie ve porque se le indique en la dirección del índice, sino cuando

caminando por una hoja de lechuga: «Decimos galeras de seda/ y cerramos los ojos./ La reminiscencia milenaria/ mueve de nuevo la sierpe.// Vean la cochinilla caminando la lechuga».

[55] Vitier, 1977, 7.

se nos caen las escamas de los párpados»[56]. «El ojo que no quiere ver» y «El pez y los ojos» (donde «el ojo y la mano para la escama/ burlan la prisión que los fija») se titulan otros de sus *Fragmentos a su imán*. Con este libro no hizo más que seguir fiel a ese método y a su antigua creencia en el poder de «la poesía que estructura la marcha de la imaginación como historia, la imaginación encarnando en otra clase de actos y de hechos». Su mensaje no exhortaba a la acción tampoco aquí, pero activaba ese mismo poder subversivo de «la imaginación que realiza su labor más legítima» que sostuvo su obra desde siempre, porque «ninguna aventura, ningún deseo donde el hombre ha intentado vencer una resistencia ha dejado de partir de una imagen»[57].

Esa no tan nueva cosmovisión y los recursos expresivos de que se valió en su última plasmación poética introducen una dinámica imprevista en la poesía cubana de su tiempo, un discurso introspectivo, desgarradamente personal, distinto tanto del trascendentalismo de la generación de los 50 como del coloquialismo que lo seguiría, que adelanta de algún modo el de los escritores cubanos que en los años 80 marcan el tránsito hacia la llamada «poesía postconversacional». Sus mensajes alegóricos, por otra parte, invitan a revertir el mecanicismo que excluye del Corpus literario «De la Revolución» muchas obras que, como *Fragmentos a su imán*, son parte inseparable de ese corpus, porque sus elementos temáticos remiten a situaciones, personajes y ambientes coetáneos que el lector percibe como inequívocamente «revolucionarios», aunque desde una perspectiva que no es la habitual de aquellos años, digamos a la vez *desde dentro* y *contra*. Son cuestiones que invitan también, en fin, a releer la obra de Lezama sin tomar por irrefutables las lecturas de otros o los vaivenes canónicos de los imaginarios de la política, para los que la negación de evidencias en el entendimiento con el pasado no debería ser un modo rentable de conquistar el futuro.

REMEDIOS MATAIX
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

## Bibliografía.

Arcos, Jorge Luis. (1994) *Orígenes: la pobreza irradiante*, La Habana, Letras Cubanas.

Arrufat, Antón (1994) *Virgilio Piñera: entre él y yo*, La Habana, Unión.

Ávila, Leopoldo (1968a) «Sobre algunas corrientes de la crítica y la cultura en Cuba», en *Verde Olivo*, núm. 47.

____ (1968b) «El pueblo es el forjador, defensor y sostén de la cultura», en *Verde Olivo*, núm. 48.

[56] Véase «Literatura y Revolución», entrevista cit., pág. 133.
[57] Cfr. Lezama, «Las imágenes posibles», en *Orígenes*, núm. 5 (1948), págs. 3-13.

Bejel, Emilio (1981) «Entrevista a Cintio Vitier», en *Areíto*, núm. 7.

Bins, Niall (1997) «Entrevista con Gastón Baquero», *Barataria. Pliegos de la Ínsula*, núm. 4.

Casal, Lourdes (comp.). (1980) *El caso Padilla: documentos*, Miami, Universal.

Castro, Fidel (1971), «Discurso de Clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (30 de abril de 1971)», en *Casa de las Américas*, núm. 65-66.

Cristófani Barreto, Teresa, et al. (eds.). (2000) *Dossier Virgilio Piñera* (www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio), Universidade Sao Paulo.

*Declaración del Congreso Nacional de Educación y Cultura* (1971), en *La Gaceta de Cuba*, núm. 90-91.

Díaz Martínez, Manuel (1997) «El Caso Padilla: crimen y castigo», *Encuentro de la cultura cubana*, núms. 4-5.

Edwards, Jorge (2004) «Cuba y nosotros», *Estudios Públicos*, núm. 96.

Fornieles, Javier (ed.). (2006) *Correspondencia entre José Lezama Lima y María Zambrano, y entre María Zambrano y María Luisa Bautista*, Sevilla, Ediciones Espuela de Plata.

Goytisolo, José Agustín (1978) «La espiral milagrosa», prólogo a *Fragmentos a su imán*, Barcelona, Lumen.

Gutiérrez Coto, Amauri (2005) «Más que fábulas, el pecado de los falsos mitos. Respuesta al poeta Antonio José Ponte», *Vitral*, núm. 69.

Jiménez, Vicente (2006) «Cintio Vitier y la reinvención de *Orígenes*», *Agulha. Revista de poesía*, núm. 49.

Kermode, Frank (1988) *El canon literario*, Madrid, Arco Libros.

Lazo, Raimundo (1967) *La literatura cubana. Esquema histórico (desde sus orígenes hasta 1966)*, La Habana, Editora Universitaria.

Leante, César (2002) «Nueva estratagema cultural cubana», *Revista Hispanocubana*, núm. 11.

Lezama Lima, José (1961) «García Lorca: alegría de siempre contra la casa maldita», en Federico García Lorca, *Conferencias y charlas*, La Habana, Ministerio de Educación.

____ (1976) «Un poeta que camina su propia circunstancia», *Revista de Occidente*, núm. 9, págs. 60-61.

____ (1977) *Oppiano Licario*, Madrid, Cátedra.

____ (1977) *Fragmentos a su imán*, La Habana, Letras Cubanas.

____ (1981) *Imagen y posibilidad. Selección de ensayos*, ed. de Ciro Bianchi, La Habana, Letras Cubanas.

____ (1988a) *Confuencias. Selección de ensayos*, ed. de Abel Prieto, La Habana, Letras Cubanas.

____ (1998b) *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, ed. de José Triana, Madrid, Verbum.

____ (2000) *Como las cartas no llegan...,* ed. de Ciro Bianchi, La Habana, Unión.

López Lemus, Virgilio (1997) *La imagen y el cuerpo. Lezama y Sarduy*, La Habana, Letras Cubanas.

Monsiváis, Carlos (2000) «Los que llegaron a tiempo al banquete», *Revista Encuentro*, núm. 19.

Padilla, Heberto (1968) *Fuera del juego*, Miami, Ediciones Universal.

___ (1989) *La mala memoria*, Barcelona, Plaza & Janés.

Piñera, Virgilio (1988) *Una broma colosal*, La Habana, Ediciones Unión.

Ponte, Antonio José (2004) *El libro perdido de los origenistas*, Sevilla, Renacimiento.

Prats Sariol, José. (2006) «Tres para Lezama (a 30 años de aquel 9 de agosto)», *Encuentro en la Red*, 9 de agosto de 2006.

____ (2006) «Las décimas de Lezama», en *Vitral*, núm. 73.

Prieto, Abel (1983) *Nuevos críticos cubanos,* La Habana, Letras Cubanas.

Rojas, Rafael (2006) *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona, Anagrama.

Salgado, César (1997) «Las mutaciones del escándalo: *Paradiso* hoy», *Encuentro de la cultura cubana*, núm. 4-5.

Salvat Ferre, Ricardo (2004) «Entrevista a José Triana», *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, 41, 39

Santí, Enrico Mario (1984) «*Oppiano Licario*, la poética del fragmento» en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Fundamentos, vol.II.

Torriente, Loló de la. (1977) «Epitafio para un poeta (10 de agosto de 1976)», en *Cuadernos Americanos*, núm. 211.

Vitier, Cintio (1968) *Prosas leves*, La Habana, Letras Cubanas.

____ (1975) *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana*, México, Siglo XXI Editores.

____ (1977) «Nueva lectura de Lezama», Introducción a *Fragmentos a su imán*, La Habana, Letras Cubanas, 2002.

VV.AA. (1969) «Literatura y Revolución», en *Casa de las Américas*, núm. 51-52.

Araceli Iravedra
¿No sirve para nada la poesía? Réplica a tres voces en el escenario actual de la discusión
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 2007, LXXXIII, 389-413

# ¿NO SIRVE PARA NADA LA POESÍA? RÉPLICA A TRES VOCES EN EL ESCENARIO ACTUAL DE LA DISCUSIÓN*

Un poeta español de la llamada generación de los ochenta, José María Parreño, reflexionaba hace unos años sobre el espíritu de su propia generación y aventuraba que el lema que habría de quedar para definirlo bien pudiera ser (la ironía habla por sí sola) el ya clásico verso del grupo de rock Golpes Bajos que *luego* iba a utilizar Bertold Brecht: «Malos tiempos para la lírica». Pues —explicaba— «mi generación ha estado, casi desde su nacimiento, marcada por el pesimismo machacón de ese estribillo. La-poesía-no-sirve-para-nada. La-poesía-cada-vez-se-lee-menos»[1]. Sin duda, el relativismo y la condición escéptica concordantes con las modulaciones de la postmodernidad no favorecen los entusiasmos excesivos ni colaboran en la formulación de afirmaciones rotundas en torno a las posibilidades de la poesía como instrumento útil al cuerpo social. Sin embargo, importa destacar que la

* Este trabajo ha sido realizado al amparo del Programa Ramón y Cajal de investigación (Ministerio de Educación y Ciencia) y de una ayuda concedida para el desarrollo del proyecto «Edición de poéticas y de materiales para el estudio de la recepción de la poesía española entre 1939 y 2000», del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.

[1] Parreño, 1993, 141. En su poética «El derrotado duerme en el campo de batalla», Jorge Riechmann negaba en cambio la vigencia de la afirmación brechtiana, aunque, explicitando la ironía que latía en la broma de Parreño, añadía que una postura no exenta de elitismo cultural bien podría suscribir la sentencia, desde el momento en que la inmensa mayoría de quienes la lean «pensarán que la frasecita viene de una canción de Golpes Bajos –mientras que en realidad la acuñó, hace ya varios decenios, el poeta y dramaturgo alemán Bertold Brecht» (Riechmann, 1998, 17-18).

*Entregado: 4-03-07. Aceptado: 5-6-07*

última generación consolidada de poetas españoles comenzó por cuestionarse su sentido en un sistema social que cada vez parecía prescindir más de ellos, y expresó reiteradamente su preocupación ante el acusado divorcio que, a juzgar por el escaso número de consumidores, la escritura iba mostrando respecto del mundo contemporáneo. Era un elemento diferencial con relación a la actitud de los novísimos, a quienes no pareció inquietar en absoluto ese divorcio: si su poesía deliberadamente «festiva, intrascendente, divertida e inútil»[2] exhibía con orgullo su condición gratuita, elitista y marginal, la hornada poética siguiente mostró, en cambio, una verdadera voluntad de recuperar el interés del público lector, de soldar la fractura instaurada entre poesía y sociedad y de trabajar en la búsqueda de una respuesta a las necesidades y demandas que esta última parecía solicitar.

De hecho, el discurso de la «utilidad» comienza a fraguarse casi tan pronto como entran en descrédito el esteticismo radical y el prurito de ruptura que venían caracterizando a las más canónicas prácticas novísimas: cuando, como acostumbra a repetir Luis García Montero, la poesía española acusa por fin un proceso de «normalización» que permite, entre otras cosas o principalmente, una recuperación de la mejor tradición realista de posguerra, cuyos logros habían sido sistemáticamente negados desde las actitudes de iconoclastia novísima[3]. Algunos eslabones de esta tradición acudían precisamente a arrojar luz sobre la vieja distinción polémica entre poesía útil y poesía aceptadamente inútil, un asunto que la indiferencia social de los novísimos había levantado de nuevo, aunque a la contra, y que se revelaba ahora como prioridad fundamental entre las preocupaciones de un sector de los jóvenes poetas[4]. La búsqueda de una respuesta a este problema se emprendería desde una posición de rechazo del esteticismo vanguardista, aunque partiendo de principios muy distintos a los de la pasada poesía social.

La llamada «poesía de la experiencia», que desde el segundo lustro de los ochenta ya se imponía como tendencia dominante (y en la que descollaba como principal mentor teórico Luis García Montero), sustentaba una concepción de la escritura como artefacto socialmente útil, aunque la función de la poesía no hubiera de estimarse en términos de aprovechamiento material[5]. Esta corriente poética hacía residir su utilidad en la recreación estética de experiencias que pudieran interesar y complicar a los lectores: se trataba de escribir una poesía «verosímil relacionada con la experiencia estética de la realidad», esto es, una poesía relacionada con la vida y, por lo tanto, *necesaria*, que abandonaba su ambición de eternidad para emplearse en la elaboración de un argumento lírico contemporáneo. La poesía de la experiencia

[2] Son palabras de Luis Alberto de Cuenca, 1979-1980, 250.
[3] Véase García Montero, 1998, 14.
[4] Cfr. García Montero, 1993, 205-206.
[5] «Esta utilidad —matizaba Álvaro Salvador— nada tiene que ver con el compromiso o con las antiguas ataduras sociales que de ningún modo lograron romper el círculo vicioso de las hechicerías y los héroes» (Salvador, 2003, 236).

buscaba vehementemente la recuperación del lector —no en vano la noción de *complicidad* es otra de las instancias capitales sobre las que se alza esta corriente; ahora bien, lejos de apoyarse en ninguna suerte de concesión populista, fundaba tal aspiración en la concepción del sujeto que habla en el poema como una persona normal («seres en una ciudad cualquiera, en una mañana de oficina o en una noche de copas») que representase la capacidad de sentir de cualquier ciudadano y susceptible, en consecuencia, de procurar a quien leyere una problematización de su mundo personal[6]. Así, en el prólogo a la *Poesía* de uno de sus compañeros de viaje, Felipe Benítez Reyes, Luis García Montero sentenciaba: «Demostrar que la poesía es útil para pensar y sentir debe ser una de las tareas principales de los poetas y el único modo que tienen los poemas de justificarse, de sentirse necesarios»[7].

En el discurso teórico de Luis García Montero, a quien propiamente corresponde la puesta en circulación de la noción de utilidad como uno de los formantes del ideario experiencial, esta categoría es indisociable de una voluntad de compromiso ideológico que, en cambio, no puede extrapolarse en su sentido fuerte al grueso de las filas de la poesía de la experiencia. Procedente de la propuesta marxista de «la otra sentimentalidad», el poeta granadino redefine la noción ilustrada a la vez que la rescata de cualquier identificación con el utilitarismo capitalista, para proponernos «una utilidad artística e ideológica, situada a medio camino entre el concepto ilustrado de moral privada y el concepto materialista de conciencia cívica»[8]. Es sabido que, en la base de la práctica materialista de la poesía que propone «la otra sentimentalidad», se halla la convicción firme, sustentada en las reflexiones del profesor Juan Carlos Rodríguez, de que la literatura es un discurso ideológico y radicalmente histórico, la lengua poética un signo de la ideología dominante (esto es, un síntoma de la historia), pero también una forma de producción de ideología, y los sentimientos construcciones históricas producto de unas realidades sociales y de un horizonte ideológico determinado. Pues bien, reconocer la entidad ideológica de la literatura, concebirla como una forma —radicalmente histórica— de producción ideológica tiene consecuencias decisivas a la hora de valorar la poesía como un discurso útil: «la otra sentimentalidad» nos recuerda la importancia de la lucha ideológica susceptible de ser emprendida con las armas de la poesía, pues conforma y moldea nuestro inconsciente y, «a pesar de que no sirva directamente para dar de comer a los albañiles, es una lucha real, concreta [...] Porque también en el pensamiento existe la dominación»[9]. En definitiva, transformar el mundo significaría ante todo la posibilidad de transformar nuestro propio inconsciente ideológico. Así, la poesía será útil en la medida en que nos invite a reflexionar sobre nosotros mismos y nuestro mundo y a

[6] Véase García Montero, 1990. 9.
[7] García Montero, 1992, 24.
[8] Cfr. Bagué Quílez, Luis. (2005). *Poesía española en el final del milenio. Nuevos modos del compromiso: géneros, tópica, tendencias*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Alicante. 108.
[9] García Montero, 1993, 37-38.

conocer las posibilidades de cambio, en la medida en que nos enseñe a interpretar críticamente la ideología y nos permita caer en la cuenta de que vivimos en una realidad edificada y que podemos transformarla a nuestro antojo, de que la historia puede —y debe— estar en nuestras propias manos. Mediante la producción de un discurso materialista capaz de cuestionarse a sí mismo, de indagar en su propia raíz ideológica a través de un análisis distanciado de los sentimientos que desvele su razón histórica, el proyecto de «la otra sentimentalidad» es, finalmente, hacer de la poesía un conjunto de palabras capaz de otorgarnos una *otra* conciencia moral. El pensamiento del profesor Rodríguez imprime de esta forma un giro a la vieja noción de utilidad como «rentabilización inmediata» propia de la tradición mental burguesa: la poesía no es inútil porque es *un útil* ideológico; desmontar los circuitos ideológicos del discurso poético, descubrir y hacer estallar sus contradicciones: aquí reside la verdadera utilidad[10].

Como se ve, la noción de utilidad redefinida por García Montero a la zaga del pensamiento de Juan Carlos Rodríguez quiere alejarse de la acepción manejada por la poesía socialrealista de posguerra y sintetizada en el archicitado aserto de Gabriel Celaya —«La poesía es un arma cargada de futuro»—, que contemplaba la escritura como una herramienta revolucionaria con inmediato sentido operativo en la realidad social. Desaparecida la coartada de la dictadura, en la que correspondía al poeta proponer unas condiciones de vida que no estaban al alcance de la batalla política, no es posible seguir sosteniendo el «viejo ideal positivista de un arte útil, con una misión que cumplir»[11]: la utilidad predicada por Luis García Montero debe comprenderse no tanto en su dimensión política como en su dimensión ética, o en su dimensión *ideológica* en el sentido althusseriano. Contra la desfasada «politización temática» del realismo socialista (y también contra otras viejas opciones: el esteticismo, el vanguardismo), García Montero postula la necesidad de un fuerte desgarrón teórico que pasa, una vez más, por aceptar el carácter material de la poesía, su entidad ideológica y su naturaleza radicalmente histórica: enmendando a Machado y a Celaya, la poesía no es «palabra en *el* tiempo», sino «en *un* tiempo», y «no es un arma cargada de futuro sino de presente»[12]. La poesía deviene un género útil si sabe participar en la elaboración de una respuesta al fracaso de nuestros contratos sociales, pero no «como sermonario o panfleto de ideas sociales, sino como plasmación adecuada de una experiencia estética contemporánea»[13].

Si hubo quien desconfió de la restauración para la lírica de la noción de utilidad por sus connotaciones de servidumbre extrapoética, en relación con la subordinación de la estética a instancias políticas, seguramente fueron más quienes creye-

[10] Las ideas glosadas en este párrafo se encuentran desarrolladas en diferentes trabajos recogidos en los libros de García Montero, 1999 y Rodríguez, 1999.
[11] García Montero, 1993, 201.
[12] *Ibíd.* 203-204.
[13] García Montero, 1993. 34.

ron ver en esta categoría una asociación implícita con el pragmatismo capitalista. Luis García Montero sale al paso de este prejuicio que carga de carácter negativo la idea de utilidad, del que es responsable «la cara económica que define nuestras costumbres sociales» y que encuentra su justificación en el daño que «el utilitarismo negociante de las sociedades industriales» ha venido causando a la «gratuidad» de las manifestaciones artísticas. Rebelándose contra esta imposición histórica del sentido del término, García Montero reivindica otro concepto más ancho de utilidad, al margen de las implicaciones de las costumbres burguesas: «¿es útil conocerse, entenderse con uno mismo, tener más datos sobre las reglas de juego de nuestra propia existencia? ¿Es útil estar informados de nuestra historia, de nuestro corazón, de nuestras posibles razones?». Acudiendo a argumentos del Kant que denuncia, en sus *Observaciones sobre el sentido de lo bello y lo sublime*, la deformación que nos induce a pensar como útil sólo aquello que satisface nuestra necesidad más grosera o material, se plantea «un sentido más digno y más poético de lo útil». Y se alza así con una propuesta lírica que se enfrenta a la postura tradicionalmente adoptada por el sujeto de la modernidad: el artista que, reaccionando contra el grosero pragmatismo de nuestras sociedades, orillado por ellas, se consagra orgullosamente al ejercicio de la inutilidad, eligiendo con este gesto la autoexclusión del sistema y la consiguiente renuncia a cualquier participación en las cláusulas de los contratos sociales[14].

Tras el inicio de la normalización democrática, el discurso de «la otra sentimentalidad» fue el primero en reponer el debate ideológico en el ruedo de la lírica, asociado a una remozada noción de utilidad. Pero la dinámica cíclica de los procesos culturales hizo pronto surgir otras voces que acudieron a complementar, matizar o discutir los planteamientos del grupo granadino (y sus derivaciones en la propuesta experiencial de Luis García Montero) y a revitalizar la discusión en torno al asunto de la responsabilidad de la poesía, desarticulado al fin como tabú después de un largo tiempo de descrédito de cualquier tentativa de planteamiento «responsable». Hacia 1990, firmemente instalada en el centro del panorama lírico la poesía de la experiencia, la voz disidente de Jorge Riechmann lanza la propuesta de una «poesía practicable», a cuya categorización dedica todo un libro de reflexión teórica. *Poesía practicable* no quiere ser precisamente poesía instrumental, pese a las connotaciones engañosas del término[15], sino poesía *necesaria* que acompañe al ser humano, apresado en vínculos de dominación, en la difícil tarea de su existencia y resistencia cotidianas; claro que esa compañía exigiría, en los arduos tiempos que corren, una voca-

[14] *Ibíd.* 31-33.

[15] En repetidas ocasiones el poeta ha negado literalmente la naturaleza instrumental de su escritura, reivindicando como una conquista irrenunciable la autonomía del arte (que no su autarquía) y tratando de preservar a la poesía de cualquier servidumbre o imposición exterior: sostener la legitimidad y hasta la oportunidad de una poesía política «no equivale a poner la estética al servicio de la lucha social», sino a defender que «estética y moral van juntas» (Véanse Riechmann, 1998, 89-90; 1987, 38).

ción intervencionista y revolucionaria. Por eso Riechmann propugna una escritura que promueva la ruptura de la ilusión estética, con objeto de boicotear la reconciliación con un mundo del que está ausente la belleza y provocar en el lector un estímulo de transformación: «poesía del desconsuelo» será el marbete para nombrar esta voluntad programática —que a veces se ha confundido con el *feísmo*— de «duelo por el actual estado de cosas sin resignación al actual estado de cosas»[16]. Ésta es la receta para *volver imposible* la inicua realidad, una de las más dignas tareas del arte. Con todo, Riechmann relativiza lo que en otros lugares ha reconocido como imperativos cotidianos para su generación: «cambiar la vida (Rimbaud) y transfomar el mundo (Marx)»[17]. A pesar del impulso revolucionario que alienta en su escritura, el poeta nos previene contra la tan quimérica como peligrosa voluntad de redención del mundo: las actitudes mesiánicas apuntan rasgos de totalitarismo, además de empeñar a la poesía en un cometido desmesurado[18]. En este sentido, el poema «Otro ritmo posible» que clausura *Poesía practicable* reflexiona sobre el alcance y los límites de la utilidad social de la poesía y de su valor como herramienta de transformación. Si el poeta es consciente de que un verso no tiene poder de intervención inmediata y concreta sobre las realidades materiales («no sacia el hambre», «no construye un jardín», «no derriba al tirano»), confía en su poder de conmoción («en el mejor de los casos consigue / cortarte la respiración») y en su alcance ideológico, en los lentos efectos de formación de consciencia: «y su ritmo insinúa otro ritmo posible / para tu sangre y para los planetas»[19]. La poesía incide así modestamente sobre la realidad al formular una propuesta de ordenación del mundo; de ahí su condición esencialmente peligrosa, pues si no hay poema que redima el mundo ni es la poesía un arma cargada de futuro, tampoco hay palabras inocentes ni poema que deje el mundo intacto[20].

Como ha escrito Miguel Casado, es la de Jorge Riechmann una propuesta de utopismo contenido: el poema no transforma, pero a través de la intensa emoción de que puede cargarse, actúa como núcleo de resistencia[21]. En cualquier caso,

---

[16] Riechmann, 1990, 19.

[17] Véase Riechmann, 1999, 759.

[18] Si Luis García Montero y, en general, la poesía de la experiencia perfilaba la imagen del poeta como una persona normal, Jorge Riechmann ha mostrado reiteradamente sus recelos ante la condición del poeta visionario y profeta, con argumentos que cuestionan la imagen aurática de un sujeto que se arroga facultades gnoseológicas especiales y defienden una humildad a la altura de los seres mortales, que resguarda la audacia combativa de los vuelos heroicos y de los sueños redentores.

[19] Riechmann, 1990, 179.

[20] Cfr. Riechmann, 1998, 11-24. La desmitificación del famoso *dictum* celayano ya se efectuaba, por vía de la ironía y la parodia, en la composición «Tráfico de armas» de *Poesía practicable* (*Op. cit.* 166): «¿La poesía es un arma / de futuro cargada? / A lo mejor gastó / mucha pólvora en salvas. / A lo mejor el tiro salió por la culata. / Acaso nadie supo / con tino dispararla. / Quizá estaba cargada / con pólvora mojada...».

[21] Casado, 1991, 21.

el poeta se muestra tajante en su opinión sobre el papel que corresponde al escritor en los conflictos del presente, y no duda en afirmar, con Walter Benjamin, que hay una línea directa que une *l'art pour l'art* con el fascismo[22]. La historia —viene a decirnos Riechmann, en paralelo riguroso con Juan Carlos Rodríguez— está en nuestras propias manos, y no tomará otro rumbo que el que nosotros logremos imprimirle[23]. En esta tarea ética, la necesidad de la poesía cumple su destino en su poder de indagación: desde ese movimiento de indagación que comporta toda escritura y que no acepta imposiciones previas («se compromete, no acepta compromisos»[24]), la poesía se afirma como propuesta de desvelamiento de la falsificación de la existencia, de desenmascaramiento de las imposturas servidas por el lenguaje, y pasa por desarticular la mirada instituida sobre el mundo y contemplar los entresijos de lo real a otra luz libre de dogmatismos ciegos o apriorismos reductores. En ello radica, en último término, la utilidad.

Las propuestas de Jorge Riechmann y Luis García Montero parecen compartir no pocos presupuestos ideológicos de partida. Ahora bien, son elecciones comprometidas poéticamente que van más allá de los posicionamientos sociales, guardan relación con las posturas ante el lenguaje e inciden de manera definitiva en la elaboración retórica del poema. Y es aquí, en el particular cifrado poético al que encomiendan la utilidad de la poesía y sus potencialidades donde sus opciones divergen de modo radical. Por un lado, las derivaciones de la llamada «otra sentimentalidad», que concede a los sentimientos —en tanto que construcciones históricas susceptibles de ser transformadas— una potencialidad revolucionaria, no discuten los temas sino el modo de tratarlos. De ahí que Luis García Montero pueda escribir, excepcionalmente, movido por la urgencia de acontecimientos inmediatos, en un tono de compromiso explícito; pero mucho antes que enfatizar un posicionamiento político, prefiere aplicarse a una crítica de tono moral y autorreflexivo, que indaga en las raíces ideológicas de la propia sentimentalidad trabajando sobre el material mismo de la experiencia cotidiana, en la convicción de que la política es un elemento indisoluble de la realidad cotidiana y, en ella, la transgresión es el camino hacia una nueva moral. En cambio Jorge Riechmann, por más que haya defendido la asimilación discursiva del ideario político sin necesidad de su enunciación directa («No se trata de *decir* la revolución / sino de *hacer* la revolución // sobre todo si hablamos desde dentro del poema»[25]), no tiene empacho en escribir una poesía que «vehicula rebeliones o critica lo inaceptable», en la línea de la más canónica poesía política[26]. Aunque, para Riechmann, lo importante en un poema es su poder de revelación, no su tema, rompe también una lanza teórica por la denominada *poesía de testimonio*, tan

[22] Riechmann, 2001, 31.
[23] Riechmann, 2001,43-44.
[24] Riechmann, 1990, 147.
[25] Riechmann, 2000, 29.
[26] Riechmann, 2006. 132.

necesaria como la que llama *poesía de indagación* desde el momento en que «nos limpia la mirada o amplía nuestro conocimiento o interpela nuestra conciencia crítica o nos descubre aspectos de la realidad». De hecho, la vocación *resistente* de Jorge Riechmann se organiza en muy importante grado desde la voluntad de levantar testimonio del sufrimiento humano, pues —afirma con Theodor Adorno— dejar hablar al sufrimiento «es el principio de toda verdad» [27].

Por otra parte, en esencial coherencia con los planteamientos de «la otra sentimentalidad», la poesía de la experiencia de Luis García Montero se sujeta a la piel de un personaje moral de fingido talante autobiográfico, que por más que refiera un argumento singular, se sitúa en el espacio de la Historia y aspira a nombrar una realidad colectiva (es ésta la base de lo que Juan Carlos Rodríguez ha denominado una *escritura del yo objetivado* o una nueva *épica subjetiva*, fundada en una proyección de lo privado sobre lo público[28]). Y porque en esto —«que nos hable de nuestra vida, [...] que nombre nuestra realidad»— resume García Montero la utilidad de la poesía[29], su propuesta lírica se resuelve en esa que ha dado en llamar una «poesía para los seres normales». Esta propuesta es indisociable de un alejamiento meditado de la ruptura vanguardista, una decisión que afecta no sólo a la configuración de un personaje lírico «normal», sino a la elección del lenguaje y tono poéticos. Así, de la misma manera que rechaza el malditismo del sujeto expresivo marginado y marginal, orgulloso de su rareza, desdeñosamente ajeno a la colaboración responsable en el diseño de nuestros contratos sociales, el poeta granadino se opone a la creación de un ámbito de autonomía estética que se desentienda del diálogo con los demás y con la Historia, un ámbito fundado en la ruptura del lenguaje, el irracionalismo y la negación, y en definitiva, en la invención de un dialecto poético separado de la lengua social. Muy al contrario, García Montero opta por la elaboración de «un personaje de rasgos cívicos» que narre experiencias comunes empleando las «palabras de la tribu»[30].

Abundando en la dimensión de su idea de utilidad, Luis García Montero se ha esforzado en explicar las razones éticas y *políticas* (en su sentido de implicación histórica) que intervienen en su propuesta de «normalidad» y el consiguiente alejamiento de los tonos vanguardistas. Para el poeta granadino, el sujeto sacralizado de las vanguardias no representa sino «la otra cara de la moneda del buen burgués en zapatillas», y así el distanciamiento de las poses vanguardistas significa «el deseo de volver a indagar [...] en el horizonte ético simbolizado por el contrato social». O dicho de otro modo: frente a la opción del abandono de cualquier espacio público por reacción al fracaso de la Historia, frente a la renuncia a cualquier articulación con la sociedad para instalarse en un lugar autónomo incorrupto, «en las fronteras

[27] Véase Riechmann, 2003, 18-23.
[28] Rodríguez, 1999, 286.
[29] García Montero, 1993, 10.
[30] García Montero, 2000, 89.

rebeldes de una isla» al margen de los otros, el poeta apuesta por la defensa de las palabras como vínculo y de la poesía como diálogo, no como metáfora de la marginación; pues el artista que así actúa —entiende García Montero— reproduce la actitud del ciudadano dispuesto a involucrarse en el diseño de los acuerdos de convivencia. Hacer de la literatura el territorio artificial de un proyecto de vida en común, un espacio legítimo de los individuos vinculados con su sociedad, pasa por respetar los pactos lingüísticos que hacen posible la comunicación. De ahí la defensa de la representación, de la palabra poética figurativa, como forma de mantener abierto el diálogo con el otro frente a la pérdida de los vínculos sociales[31].

La opción estética de Jorge Riechmann, por el contrario, se recorta cada vez más como una poética rupturista que no rehúsa abandonar los moldes del realismo tradicional —la función referencial del arte y su estética de la representación— para asumir la potencia liberadora de la palabra vanguardista. Pese a que, desde los inicios de su indagación poética, Riechmann no deja de mostrar su simpatía hacia este tipo de propuestas (basta recordar el capítulo «Surrealismo y estética del material», incorporado a su *Poesía practicable*[32]), durante un tiempo su compromiso de fidelidad a lo real definió los acordes teóricos hacia una voluntad de transparencia que garantizase la veracidad y hacia una transitividad expresiva que asegurase la comunicación. Pero quien comenzara rompiendo lanzas por «una poética antisimbolista del realismo irrestricto»[33] combate ahora, cada vez con mayor contumacia teórica, el modelo realista de la «poética de la normalidad», la convención realista de la representación, para arribar a ese que él llama «realismo de indagación», desengañado de la ilusión de un lenguaje transparente. Este realismo de indagación se opone a la mirada unidimensional que instaura un angosto realismo mimético, aplicado a la supuesta representación fidedigna del mundo, para promover un realismo perspectivista e integrador susceptible de atender todas las parcelas de lo real. Si el mundo exterior no es, según entiende Riechmann, una realidad preexistente y unívoca, el poema se concibe como un espacio abierto que permite a su autor no tanto reflejar la realidad como desvelar el mundo, explorarlo («abrir senderos en el vasto continente de la realidad») e intervenir en él («cambiar alguna cosa»): «En poesía el realismo no tiene que ver con la representación. Es creación de presencia y no evocación de la misma. Un buen poema no es una fotografía sino una fuente de luz». De ahí que el realismo apunte, en la concepción de Riechmann y en la más pura línea brechtiana, a una actitud moral y no a un catálogo de procedimientos. Jorge Riechmann lanza así sus dardos contra la poesía de la experiencia y su principal preboste, Luis García Monte-

[31] *Ibíd.* 89-102. Y García Montero, 2002, 37.

[32] Véase Riechmann, 1990, 86-87. Por otra parte, su práctica poética se muestra solidaria con tales propuestas, al apropiarse muy a menudo de un lenguaje irracional y de mecanismos propios del discurso surrealista, en busca de la percepción del absurdo y la expresión del caos del mundo contemporáneo.

[33] *Ibíd.* 159.

ro, al cuestionar la proclamada *utilidad* de una poesía que, en nombre de ese repertorio de procedimientos (la convención figurativa), amputa amplias dimensiones de lo real:

> Yo también estoy a favor de la poesía *útil* (aunque me parece que el adjetivo *practicable* abarca más cosas). Pero cuando se habla de *poesía útil* hay que preguntar enseguida: ¿útil para quién? La poesía tiene que medirse con la realidad entera, sin amputaciones. Con mayor razón en la cámara de tortura, en la sociedad escindida, en el planeta que agoniza. Cuando la poesía no mira de frente a las luchas de clases —y al resto de las luchas sociales donde se decide la suerte de nuestro mundo—, acaba perdiendo la cara.[34]

La fidelidad a lo real pasa por atender a una realidad sin exclusiones, y esto exige sustraerse a la mistificación de la ideología dominante. Por eso, esta nueva concepción del realismo implica el afán de combatir los procesos de simplificación y tipificación de lo real, la voluntad de no excluir «lo que no encaja en nuestros idealizados órdenes preconcebidos»: de otro modo, de negar su versión ideológicamente establecida o —con palabras de Antonio Ortega— «socialmente concordada»[35]. Pero tal voluntad reclama liberarse de la rigidez referencial del lenguaje (pues sus sentidos pertenecen al discurso del poder y no pueden sino sancionar las certidumbres y las estructuras asentadas) e instalarse en una palabra experimental que arroja como saldo un producto estético abierto, radicalmente polisémico, refractario a toda lectura unívoca, en cuya tarea de descodificación corresponde al lector un papel activo. Y aquí de nuevo discute Jorge Riechmann con la poética de la experiencia, pues en ese resquicio para la coproducción o la coautoría —que al cabo no implica sino una «socialización» del producto— encuentra el poeta un componente mucho más profundamente democrático que en el «antielitista» prurito de transparencia de la figuración experiencial, que, dirigiendo la interpretación del poema, clausurando su sentido, no hace sino imponer una realidad amputada, estrecha y de sentido único[36].

En consecuencia, Jorge Riechmann desconfía de las «palabras de familia gastadas tibiamente» invocadas por el discurso experiencial, que supone entumecidas en las celdas de la ideología dominante, debilitadas para la expresión e invalidadas para la tarea indagadora. Frente a esta moneda semántica corrompida, el poeta promueve la búsqueda de un lenguaje virgen, que se extrañe ante lo dado y se interrogue a sí mismo como elemental cuestionamiento previo a la rebelión, que ha de rescatarnos del «maltrecho mundo de pensamiento único, moneda única, mercado

[34] Riechmann, 1998, 129-134.
[35] Ortega, 1994, 10.
[36] Véase Riechmann, 1998, 129-134. y 2003, 22.

único e imperio único al que pretenden reducirnos»[37]. Así Riechmann se pronuncia con insistencia a favor de la que llama una «dialéctica de la fragmentariedad»[38], en la convicción de que el fragmento expresa mejor las fracturas que recorren lo real; y sobre todo —robándole el discurso a Carlos Edmundo de Ory: «la palabra fragmentaria desquicia el mundo [...] y todo lo vuelve del revés»[39]—, la palabra fragmentaria es palabra transgresora apta para desenmascarar la apariencia de las cosas, pues en su naturaleza no pactada escaparía a la dictadura del lenguaje-pensamiento ejercida desde el poder. En otros términos, el poeta busca en la dislocación del lenguaje el efecto de extrañeza necesario para obrar el milagro de la revelación poética, susceptible de iluminar parcelas de lo real que no puede expresar un lenguaje adulterado y gastado por el uso.

En síntesis, la propuesta de Jorge Riechmann se orienta hacia un arte revolucionario reinventado a la luz de los discursos de vanguardia, confiando en su probada resistencia a ser utilizados como lenguajes de poder: una tarea de subversión lingüística como vía de subversión ideológica. Por supuesto que esta insurrección en nada asiste a la lucha de clases (de nuevo la negación del rendimiento inmediato de la lírica en el orden social), pero éste no es pretexto para la complicidad del *no decir* ni razón para la resignación o el nihilismo: el compromiso se juega en la honestidad de *decir no*, en la resistencia a la que empuja la gramsciana tensión de la voluntad, que sostiene al poeta —sin esperanza, con convencimiento— en el breve trecho que media entre la nada y el poco, único espacio que cabe a la rebelión de la poesía[40].

No es la de la impotencia social la paradoja en que se ve envuelto un discurso que elige la ruptura lingüística como canalización de la disidencia, sino el riesgo asumido de su opacidad. Riechmann no duda en sacrificar la transitividad comunicativa si la verdad se dice con palabras incomprensibles, y ello a pesar de que, comulgando esencialmente con la concepción monteriana de las palabras como vínculo, también para él es la poesía «menester de vinculaciones»: un espacio que repugna la torre de marfil por cuanto sitúa al poeta fuera de sus responsabilidades con la comunidad, pero que abomina también cualquier otra forma de narcisismo. Concibe así el lenguaje como «la primera y más fundamental forma de vinculación», a través de la cual preservar y alimentar los nexos con «el otro» y con el mundo[41]. Y en la puesta en práctica de este realismo experimental, al margen de los pactos lingüísticos, no se le escapa a Riechmann el doloroso contrasentido que tal proyecto supone: intentar una poesía que, concebida como forma esencial de vinculación (animada por un compromiso moral con las voces desplazadas de la fotografía oficializada de

[37] Riechmann, 1998, 171.
[38] «Dialéctica de la fragmentariedad» es el título de una prosa de *Poesía practicable*, recientemente recuperada por el poeta en Riechmann, 2003, 170-172.
[39] Epígrafe que preside la prosa citada en su versión de *Un zumbido cercano*.
[40] Véase Riechmann, 1998, 171-172.
[41] Riechmann, 1998, 89-93.

la realidad), se halle al fin, inevitablemente y más que ninguna otra, en el límite del sinsentido, condenada por ello al soliloquio y a la marginalidad. No es fácil, ciertamente, conciliar esta rebeldía solipsista con la vocación «auxiliadora» que el propio poeta reclama para la escritura, tal como reitera en uno de sus últimos textos teóricos:

> ¿Cuál se va volviendo para mí el criterio último para valorar poesía –u otras formas de escritura? *Que preste ayuda.* Que eche una mano a los seres frágiles, discontinuos y vulnerables que somos: una mano o un cabo para salir del pozo, del hoyo, del apuro. No se trata de *poesía útil*: en lo que yo digo la antropología supuesta es la de lo menesteroso, no la de lo instrumental. Poesía que auxilie a ese ser desvalido que somos: a veces por su utilidad, a veces por otros rasgos.
> Ayer dije poesía practicable, hoy diría quizá *poesía auxiliadora*, o *ayudante*.[42]

Desde su propuesta de una poesía para los seres normales, que supone, al fin, una llamada a la integración contraria a toda rebeldía autoexcluyente, una invitación a instalarse en el centro de los pactos sociales (y, por lo tanto, lingüísticos) para participar en una redefinición de los espacios públicos, Luis García Montero no deja de advertir de los riesgos de un lenguaje dispuesto a renunciar a su capacidad de diálogo, e interpreta el hermetismo o la destrucción lingüística como símbolo de un contrato social fracasado[43]. En cambio Jorge Riechmann, que ha visto en la defensa de la normalidad un gesto de asentimiento, propone su «poética de la extrañeza» como una negación a aceptar moralmente la realidad[44]. Se resiste a comprender la «poética de la normalidad» como otra forma de respuesta a la degradación de la Historia, que busca la articulación con la sociedad para librar, en la negociación de los pactos sociales, la batalla por un nuevo ámbito público; y confiando en la rebelión liberadora del lenguaje y desafiando el peligro de su marginalidad, elige la desarticulación de la convención lingüística como método de enfrentamiento con la colonización ideológica del Poder.

Otros proyectos líricos del panorama español actual podrían situarse en línea con uno y otro planteamientos. La poética monteriana de los seres normales emblematiza la postura de quienes encuentran en el cuidado de los nexos y las formas de complicidad la clave última de la utilidad de la poesía: en general, es el talante del modelo comunicativo de las poéticas de la experiencia, que, en su voluntad de adecuación a la realidad inmediata, deriva en no pocos casos hacia un discurso de irisaciones cívicas, que supera la introspección sentimental propugnada por las primeras manifestaciones de la tendencia y favorece la reflexión y la crítica sobre ciertos as-

[42] Riechmann, 2003, 297.
[43] García Montero, 2003, 20.
[44] Riechmann, 2003, 19.

pectos de la arena de «lo público»[45]. Del otro lado, la propuesta de Jorge Riechmann ilustra las paradojas de quienes optan por la ruptura lingüística como fórmula de subversión que acompañe a la práctica social en el socavamiento del orden vigente: en ella convergen el Colectivo Alicia Bajo Cero o los aglutinados en torno a la revista *El signo del gorrión*, al entender que sustraerse al empleo estrictamente instrumental del lenguaje a través de procedimientos desautomatizadores es el único modo de construir un pensamiento susceptible de cuestionar la concepción instituida de la realidad[46]. Si ambos posicionamientos, distanciados en los caminos retóricos elegidos, confluyen en su afirmación rotunda de la utilidad de la poesía, el contrapunto teórico vendría señalado en el actual panorama lírico por el que ha dado en llamarse «realismo sucio». Prescindiendo de otras opciones más convencionales[47], me interesa detenerme en la ambigüedad moral de esta propuesta que de entrada se resiste a conceder cualquier sentido a la escritura, sin que parezca por ello retirarse al ejercicio de la inutilidad. En consonancia con los postulados de la postmodernidad, exhibe una sensibilidad descreída y nihilista que renuncia a cualquier tentativa de proyecto comunitario y a cualquier apuesta por una ética de orden constructivo y racional; y sin embargo, condensa su fuerza disolvente en la práctica de un crudo testimonialismo que se vuelve vigoroso método crítico de la realidad. Roger Wolfe representa tal vez la postura más canónica de una alternativa poética que, renuente a otorgar a la palabra ninguna clase de alcance positivo, y suspendiendo el juicio crítico, recorta su lupa precisa contra las miserias de la cotidianidad.

La negación rotunda de la «sílaba del sí» —para utilizar palabras de Juan Carlos Rodríguez[48]— y la consiguiente proscripción de la belleza constituye la seña de identidad más genuina del realismo sucio, cuya materia poética específica es el relato

[45] Cfr. la citada tesis doctoral de Luis Bagué Quílez, cuyas páginas demuestran que, ya a finales de la década de los ochenta, «muchas vertientes del compromiso (neocostumbrismo, sátira sociopolítica, ironía marginal y acanallada), eran consecuencia de las sucesivas derivaciones de la poesía de la experiencia» (500). Más allá de las modulaciones herederas de «la otra sentimentalidad», merece destacarse la «poesía civil» de Jon Juaristi —así bautizada por la crítica con el asentimiento del autor—, que descubre una mirada siempre atenta al análisis de una realidad pública (parte inseparable de la existencia privada); o la «poesía entrometida» de Fernando Beltrán, que señala una indiscreta voluntad de merodeo en la conciencia de la sociedad actual, y la vocación de superar una poética que se expone a convertir las efusiones subjetivas y el anecdotario de la vida personal en estrecho punto de llegada.

[46] Véase, por ejemplo, Colectivo Alicia Bajo Cero, 1997.

[47] Pienso en la «estética de la resistencia» de las onubenses *Voces del Extremo*, que muy cerca de la vieja poesía social, se emplean en la denuncia incisiva y explícita del capitalismo y sus formas de representación y reproducción, a través de un uso rebelde del lenguaje que no apea la enunciación realista, pero funda su carácter transgresor en el cultivo de una expresión antipoética. Pueden verse, por ejemplo, los siguientes volúmenes colectivos de poesía y teoría: *Voces del Extremo [Las voces de la poesía española al otro extremo de la centuria]*, 1999 y *Voces del Extremo: poesía y conciencia,* 2000.

[48] Véase Rodríguez, 1999, 245-290.

de la alineación y la marginalidad social. Bajo el signo del escepticismo y una bien afincada desilusión, los autores adscritos a esta etiqueta se aplican a retratar con imperturbable crudeza la realidad sumergida en los bajos fondos de la vida social y personal. Como ha escrito Juan Miguel López a propósito de la poesía de Roger Wolfe, su labor «es sólo describir *lo que hay*, 'constatar lo obvio', y no cantar *lo posible*»[49]. Así pues, no hay en ellos voluntad de articular en el espacio del poema un proyecto político de transformación del mundo ni de proponer alternativas sociales. Pero el escudriñamiento obstinado del submundo periférico y su empeño en ofrecernos —a través de una galería de episodios del fracaso— el testimonio descarnado de la sordidez, termina por poner al descubierto las lacras y las grietas de la «sociedad del bienestar». En este gesto se salda, por lo pronto, la dimensión crítica de estos discursos, sordas denuncias desprovistas de todo sesgo programático, pero que funcionan ante el lector como un método de sensibilización sobre los desarreglos de la realidad.

Roger Wolfe, en cambio, se empeña en proclamar una vez y otra la inutilidad de la poesía, convicción que se recorta como una prolongación de su clara conciencia de la inutilidad vital, de un aliento nihilista que penetra todos los ámbitos de la existencia. Así lo explicita el poeta en su ensayo-ficción *Hay una guerra*: «Mi propia obra no es más que un intento reiterativo y desesperado de constatar nuestra absoluta inutilidad. La inutilidad de cualquier esfuerzo humano. El absurdo de todas nuestras empresas»[50]. Y en efecto, la poesía de Roger Wolfe destila un ánimo escéptico que trasciende a la propia concepción de la tarea creativa y señala así su gratuidad esencial: «Escribo porque es una forma de [...] pasar el rato, de entretener la espera»[51]. De hecho, el sinsentido de la escritura es una de las cuestiones primordiales que el propio autor examina en su poesía y se convierte en asunto recurrente de su reflexión metapoética. Los mismos títulos de algunos poemarios —en particular, *Hablando de pintura con un ciego* (1993) y *Mensajes en botellas rotas* (1996)— subrayan rotundamente esa conciencia de esterilidad; y por lo demás, la proclamación de la inutilidad de la escritura es el argumento de piezas como «Llega, toca, lárgate», de *Arde Babilonia* (1994) —«Es inútil, le dije. / Escribir. / Escribir es inútil / [...] carece por completo / de sentido»[52]—, o del poema que cierra la antología *El invento*, «Las palabras» —aunque aquí, tras la desacralización que supone no sólo la afirmación de su inoperancia («Las palabras son inútiles, tercas, retorcidas / como tornillos que no entran rectos») sino, sobre todo, la negación de su belleza («yacen destripadas» como «juguetes de un niño pobre»), el sujeto se aferra a ellas como tabla de salvación frente a la precariedad vital: «Pero son —lo he dicho, lo repito— lo único que tengo»[53].

[49] López, 2004. En Wolfe. 2004.
[50] Wolfe, 1997, 80.
[51] En Martínez, 1994, 63.
[52] Wolfe, 1994.
[53] Wolfe, 2001, 92.

Más allá de esto, el poema no deja de ser una «especie de salvoconducto / a ninguna parte», tal como ya sugerían dos de los versos de *Hablando de pintura con un ciego*[54] y reitera el poeta de forma tajante en uno de los fragmentos de *Hay una guerra*: «¿Qué es, si no, la literatura? Una gran carta enviada al fondo de ninguna parte»[55].

Ese escepticismo, sin embargo, no parece interferir en el vigor comunicativo que Wolfe procura para sus versos, tal como en repetidas ocasiones ha manifestado: porque la literatura es, en efecto, una serie de cartas enviadas al vacío —esos *mensajes en botellas rotas*—, pero éstas encontrarían de pronto su *sentido* al ser recibidas por alguien a quien *dicen cosas*[56]. Parece, al fin, que la inutilidad de la poesía se vería neutralizada en su comunión potencial con un lector cuyo ánimo logra involucrar. Por otro lado, el realismo sucio de Roger Wolfe muestra un componente de provocación que conscientemente actúa como dispositivo quebrantador de las convenciones y los esquemas mentales asentados[57], lo que pone también en entredicho la tan pregonada conciencia de inutilidad; argumento que, por último, es asimismo cuestionado por un ejercicio ocasional de crítica directa —más allá del puro testimonio— de determinados aspectos de la realidad colectiva, por más que esa crítica aparezca mediatizada por una ironía transgresora que la aparta cuidadosamente de cualquier voluntad militante y de toda vehemencia proselitista[58].

En estrecha conexión con la categoría de utilidad, Roger Wolfe muestra una postura no menos ambigua a propósito de la noción del compromiso en literatura, que teóricamente parece quedar zanjada en algunos poemas metadiscursivos, pero que de nuevo contradice, y en no poca medida, su propia práctica de la poesía. Así, en la pieza «Compromiso», de *Arde Babilonia*, la postura wolfiana parece resumirse en la displicencia desengañada que destila el epígrafe que preside los versos: «—*¿Eres político, Lou? / —¿Político? ¿Con respecto a qué? Dame un tema, / te daré un pañuelo, y me limpias el culo con él*…»; aunque, por otra parte, el cuerpo de la composición acuda a sugerirnos que tal descreimiento no afecta tanto al compromiso en sí como al modo de ejercerlo, pues se resuelve en una crítica al afán tan pretencioso como fallido de implicarse en otra realidad distinta de la apegada a la piel del sujeto que escribe, el *aquí* y el *ahora* de la propia cotidianidad, único escenario susceptible de comprometer al poeta:

> Hay escritores
> que se empeñan

[54] Wolfe, 1993.
[55] Wolfe, 1997, 87.
[56] Véase Martínez, 1994, 63.
[57] *Ibíd.* 62.
[58] Este desplazamiento desde la displicencia individual hacia la preocupación colectiva, que deviene en una reflexión sobre lo social y hasta lo político (formulada, eso sí, en términos de un marcado desencanto) es bien reconocible en algunas zonas de *Arde Babilonia*: léanse poemas como «Democracia», «Revolución», o la serie «8 poemas en forma de artefacto».

en que los libros
siempre están
*en otra parte.*

Somalia
Nicaragua
Mongolia
Pernambuco
Sarajevo
qué más da.

Y si te paras
a pensarlo
tiene gracia
porque al final
aciertan
sin saberlo:

cualquier
jodida parte
menos donde ellos
estén.[59]

Un desengaño más extremo muestra el escorzo irónico que introduce la coda al famoso aserto celayano en la «Glosa a Celaya», de *Cinco años de cama* (1998):

*La poesía*
*es un arma*
*cargada de futuro.*

Y el futuro
es del Banco
de Santander.[60]

«Y el futuro / es del Banco / de Santander» sella el poema con una proclamación terminante de la falta de expectativas sociales en la era del capitalismo avanzado, y de paso, desmitifica y desenmascara la demagogia del discurso socialrealista. Porque, eso sí —al igual que las poéticas de Riechmann y de García Montero—, el realismo sucio diseña un sujeto lírico que de nuevo difiere radicalmente del sujeto heroico del realismo social, y su condición desengañada y marginal opone una desolada lucidez a la ingenua vocación mesiánica y profética de la vieja retórica obrerista.

[59] Wolfe, 1994, 59-60.
[60] Wolfe, 1998, 28.

Con todo, por más que Wolfe se empeñe en hacer alarde de una postura escéptica o de displicente egotismo, sus poéticas no dejan de mostrar, por momentos, una rebeldía que enmascara apenas la voluntad combativa, aunque la ironía acuda a neutralizar —como en «Poética negra»— cualquier atisbo de ingenuidad o dogmatismo:

> Una pluma sigue siendo preferible
> a tener que desempolvar
> la mágnum 44.[61]

Sea como sea, esta rebeldía nos conduce hacia los nexos que comunican el ejercicio creativo de Roger Wolfe con las actuales poéticas del compromiso. En los episodios dispersos consagrados a la reflexión sobre el oficio que jalonan su ensayo-ficción *Hay una guerra*, Wolfe funda su concepción del realismo «en el brutal choque del individuo con el medio circundante» y define la literatura —o la *realidad*— como «las cuatro paredes de la experiencia personal»; ahora bien, reclama —como Riechmann, como García Montero— una experiencia responsable y sensible a los estímulos del mundo, que a él le lleva a sufrir cada día «el dolor —y la dicha— de la realidad» y le hace imposible retraerse al ensimismamiento «mientras el mundo se cae a pedazos ahí fuera»[62]. Claro que el compromiso nace en la poesía de Wolfe de su «empatía» con la realidad que le rodea y ahí mismo termina, pues más allá de «constatar lo obvio»[63], la escritura se le antoja una tarea socialmente inútil y, a lo sumo —dado el ejercicio último de sinceridad que para el sujeto supone—, un modo de purgación personal[64]. En las páginas de este libro, Wolfe explicita reiteradamente el nihilismo y la conciencia de inutilidad sugeridos en tantos de sus títulos poéticos. Y sin embargo, la dedicatoria que cierra el ensayo revela de manera incontestable el motor solidario que anima la poesía wolfiana —esa «preocupación por la vida» que, según palabras del propio autor, tan inesperadas como concluyentes, es en cierto modo *el cometido* del escritor[65]:

> *Este libro está dedicado a la memoria de mi madre.*
> *Se lo dedico también a todos los enfermos, ciegos, mutilados, torturados, marginados y presos del planeta; a los niños, a los animales, a las abuelas, a las prostitutas; a los que duermen debajo*

[61] Wolfe, 2004, 96.
[62] Wolfe, 1997, 78 y 128.
[63] *Ibíd.* 85.
[64] «Contrariamente a lo que muchos puedan pensar —explica—, desnudarme hasta las entrañas en público no me resulta en absoluto placentero; me horroriza, me pone literalmente enfermo. Pero al mismo tiempo, cada nuevo libro me limpia, me purga, me renueva y me da fuerzas para seguir quemando etapas, mudar de piel y aligerarme de equipaje en esta penosa travesía hacia la muerte» (*Ibíd.* 130).
[65] *Ibíd.* 161.

> *de puentes, a los que no tienen ni voz ni voto ni estadística que los ampare, ni manta ni cuerpo alguno con que taparse por la noche; a Jesucristo y a Buda, a León Trotsky y a su carcelero, a Laurel & Ardí* (sic)*, a Raymond Chandler, a Hank, al doctor Destouches, a Charles Baudelaire y a ti.*[66]

*Hay una guerra* y el sujeto que la narra —aunque se prohíba casi siempre la mirada compasiva— tiende puentes inequívocos hacia el lado de los vencidos. Lo hace con la dosis suficiente de desengaño como para permitirse apenas cualquier gesto activo de rebeldía y cualquier esperanza en la redención. Pero es claro que la pasividad fundada en el desencanto no es en verdad fruto de la indiferencia, que el observador del caos no puede callar lo que ve, y que ha acabado tal vez por implicarse en un modo de ordenación. De hecho, esta forma singular de compromiso que calladamente subyace a la propuesta del realismo sucio interviene en la condena wolfiana de los productos estéticos de sus coetáneos, a quienes en las páginas de *Hay una guerra* censura sin miramientos por su inhibición frente a la problemática cotidiana: si para Wolfe la tarea del escritor pasa por «ser fiel a sí mismo y al mundo en que vive con la mayor honestidad y entrega de la que sea capaz», contempla a sus colegas como «una conjura de necios que bien podrían estar viviendo en Marte, porque no se enteran absolutamente de nada»[67]. En cambio, la sordidez de la vida urbana atrapada en sus versos —alcohol, jeringuillas, hastío, rencor…— deviene una llamada inexorable a la conciencia del lector, al desenmascaramiento de sus propias pesadillas y de sus más insanas pasiones, que son también las de la sociedad que habita.

Al programa poético del realismo sucio corresponde asimismo una muy específica elaboración retórica. La exigencia comunicativa que dirige la tarea creativa de Roger Wolfe reclama una referencialidad realista que garantice la transitividad directa. Pero, ahora frente al modelo lingüístico experiencial, respetuoso con las convenciones del lenguaje poético y —a decir de Wolfe— embutido «en el corsé retórico de la *literatura*»[68], tanto la vocación de honestidad a lo real como el afán de provocación en que se funda esta propuesta conduce a sus cultivadores a la transgresión de los parámetros más convencionales del género, y a la elección de un lenguaje situado en las lindes de la poesía. Por un lado, si el poema se concibe como una narración descarnada de episodios de la desolación, el poeta no escatima toda la crudeza, todo el tremendismo o la dosis de esperpento necesarios para provocar la desestabilización de los cimientos del lector. Por otra parte, en consonancia con el universo narrado, el estilo será deliberadamente prosaico, desaliñado y bronco, en las antípodas del esteticismo y —porque la vida también lo es— radicalmente antipoético; el registro coloquial, vulgar incluso, aparece salpicado de términos procedentes de argots callejeros, blasfemias o voces remitentes al mundo de lo escatológi-

[66] *Ibíd.* 187.
[67] *Ibíd.* 78.
[68] *Ibíd.* 136.

co, supuestamente legitimadas por el contexto verbal en que se insertan —el «clima» de la historia— y por la subordinación a las normas del *decoro* (pues, frente a la vocación de «normalidad» del yo lírico de la experiencia, el realismo sucio esboza una subjetividad marginal y problemática más próxima al malditismo que al ciudadano de a pie). En resumidas cuentas, la agresividad de la expresión es espejo de la misma violencia del mundo del que habla[69], y los recursos que moldean esta poesía aparentemente desprovista de artificio convergen en una misma voluntad de recrudecimiento de la fealdad de la vida. Por ejemplo, esa mueca de humor negro que aflora a menudo en la poesía de Wolfe funciona como una lente deformante que acude a sacudir aún con más violencia, por virtud de la banalización de lo escabroso, la sensibilidad del lector. Y la ironía jocosa o el sarcasmo demoledor de ascendencia bukowskiana (como en el poema «Democracia»: «Corderos de camino al matadero / dándole a escoger el arma / al matarife»[70]) actúan en beneficio de la mordacidad crítica y subrayan en último término el radical escepticismo con que se afronta la vida, el nihilismo, el sinsentido de todas las cosas.

La fórmula del realismo sucio se emplaza, al fin, en un lugar escurridizo entre la displicencia individual y la preocupación colectiva. Pero, cuando menos, y al margen del voluntarismo de su sujeto, no puede negársele a esta retórica de la degradación cotidiana su destino último de denuncia social. La ambigüedad programática que define a la propuesta, entre la inhibición y la protesta, entre el malditismo y la responsabilidad, podría quedar ilustrada y a la vez resuelta mediante el contrapunto de dos formulaciones, menos opuestas que complementarias, del mismo Roger Wolfe. En la primera, pagando tributo a su vocación transgresora, podemos verle arremeter contra la supuesta *corrección* cínica de quienes plantean la escritura como un ejercicio éticamente responsable: «Todos estos capullos [...] llenándose la boca de "responsabilidad". Como si el escritor tuviera otra responsabilidad que la de escribir bien»[71]; sin embargo, del justo crédito que debemos conceder a esta postura nos alerta otra sentencia, no menos contundente, en la que Wolfe no duda en asignar a la poesía una función coherente con esa «preocupación por la vida» que de antiguo señalara como tarea del escritor: «Proporcionar goce intelectual; hacer ver; hacer pensar»[72]. Así pues, de este espíritu nihilista que traduce la perplejidad del hombre postmoderno no resulta una resignación al cabo cómplice con los postulados vigentes: el fiel de la balanza se inclina hacia el lado de una rebeldía que, después de todo, aspira a resolverse en alguna suerte de rentabilidad social.

---

[69] En este sentido, el proverbio de Lao Tse con que David González (2000) introduce su libro *Sparrings*. Ribadesella. Línea de Fuego —«Las palabras que dicen la verdad no son hermosas, / las palabras hermosas no dicen la verdad»— enuncia bien a las claras que el feísmo expresivo está al servicio del efecto de realidad de lo narrado.

[70] Wolfe, 1994, 33.

[71] Wolfe, 1997, 88.

[72] Wolfe, 2002, 30.

Las posiciones ilustradas por las voces representativas de Luis García Montero, Jorge Riechmann y Roger Wolfe, ubicadas en lugares bien diversos de la escena de la lírica, bastan para contestar el pronóstico de José María Parreño y componen un testimonio convincente de que, en verdad, no corren hoy tiempos tan malos para la lírica ni soplan vientos tan contrarios a la confianza en la utilidad potencial del género. Clausuradas las experiencias de evasionismo artístico y presunta indiferencia ética que supusieron los discursos novísimos[73], vuelve a detectarse en la generación de los ochenta una reivindicación de la esencial utilidad de la poesía, cuando menos en tanto instrumento ideológico que conforma nuestro inconsciente y es en consecuencia susceptible de transformarlo, a través de la creación en el poema de un personaje responsable y reflexivo, que deja plasmada una visión del mundo capaz de decir «otra moral» o de insinuar «otro ritmo posible». Sabe ahora el poeta que la librada en el terreno de la ideología es la única batalla al alcance de la poesía, y precisamente en esta condición de útil ideológico descansa su potencialidad revolucionaria. En palabras de Jorge Riechmann, un poema logrado constituye cuando menos una incitación a «quitarse las orejeras, salirse del carril, desuncirse de la noria, pararse al borde de la autopista y *respirar*»[74]: esto es, a sustraernos a la tiranía del pensamiento establecido para invitarnos a re-pensar la realidad. Lo que se desmorona bajo esta concepción de la poesía como instrumento de lucha ideológica es el sentido positivista de la noción de utilidad abrazado por el socialrealismo: el poema no aspira a la resolución de crisis y conflictos, sino tan sólo al entrenamiento en el «uso de razón crítica y de corazón libre»[75], a la resistencia frente a la moral instituida y el control de los mensajes ejercido desde el poder. A estas alturas de la historia literaria, resulta ingenua la creencia romántica en la inmediatez instrumental de la palabra, pero no en la lenta fecundidad de un discurso que, dispuesto a desenmascarar los espejismos de la realidad y constituirse en propuesta ética, despierte la conciencia crítica del lector frente a las leyes del pensamiento único.

Concluiré estas consideraciones con dos testimonios dispares, que quisiera sirviesen para sancionar a su vez el desplazamiento y la vigencia de esta nueva fe en la utilidad de la poesía. Contra la vieja noción positivista de utilidad, y contra las connotaciones pragmáticas que asocian el término al utilitarismo mercantilista, se rebelan por un lado estas palabras de Fernando Beltrán, un poeta que, desde los comienzos de su andadura creativa, ha venido mostrando una viva preocupación por recuperar a los lectores, que anhela también alcanzar una poesía útil —necesaria y «practicable»— para quienes la leen, y que cifra por último tal utilidad en la capaci-

[73] Para la revisión de este controvertido tema, véase el trabajo de Lanz, 2002.
[74] Riechmann, 1990, 12.
[75] García Montero, 1993,. 236.

dad del poema para extender otra mirada sobre el mundo, en una tarea, en fin, de subversión ideológica[76]:

> Mientras tanto, y a pesar de otras sombras y abandonos, seguiremos los poetas, y tendencias aparte, como Cocteau, pensando que nuestro oficio es imprescindible, aunque no sepamos para qué. Tal vez para nada. Tal vez para seguir persiguiendo por los tópicos pasillos del día ese verso conmovedor que nos haga reconciliarnos con nosotros mismos, a pesar de que todos los parámetros económicos nos cataloguen como un cero a la izquierda, escrituras no cotizables y una curiosa especie de cuya extinción sólo le libra la terca e involuntaria obstinación de sus individuos por seguir siendo tan estériles a sus vecinos como fieles y útiles a su propio tiempo.[77]

Siempre más contundente, Jorge Riechmann parece encontrar precisamente en un género infravalorado en las sociedades del pragmatismo tardocapitalista un caudal de utilidad que supera el de cualquier otra forma de expresión o comunicación, al hallar en su condición marginal el privilegio de una radical libertad. Así parece inferirse de «La existencia lujosa», poema metadiscursivo incorporado a su ensayo *Poesía practicable*, que reflexiona sobre las consecuencias del desplazamiento de la poesía como lugar central de la cultura y la consiguiente merma de centralidad en las estructuras de poder. «La existencia lujosa» se apoya en un juego conceptual para proclamar los valores de un género que encuentra en la pérdida de su lugar social la prerrogativa de su gratuidad —si hay consenso sobre la marginalidad de la poesía, ésta podrá permitirse todos los lujos— y, en hábil pirueta, termina contestando su condición superflua. De esta manera, Riechmann exalta una poesía que se cumple en su vocación perturbadora: «vamos a permitirnos ser tábanos», «raíces destempladas»; en su voluntad de honestidad: «vamos a permitirnos ser honestos»; en su carácter rebelde y transgresor: «contra-decir y hasta contradecirnos»; en su fisonomía impura: «esa palabra que mancha»; en su anhelo revolucionario y —truncando las expectativas del título— en el lujo de su *necesidad* social:

> Puesto que —se ha corrido la voz— la poesía
> ya no importa nada,
> vamos a permitirnos ser tábanos.
> Vamos a permitirnos ser raíces destempladas
> de las que a veces estallan roncamente en el cerebro.
> Vamos a permitirnos ser honestos
> (sin renunciar por ello al honesto placer
> de disfrazarnos de vez en cuando).
> Vamos a darnos el gustazo

[76] Véase Beltrán, 2003, 88-89.
[77] Beltrán, 1989, 33.

de no ser para todos los gustos.
Vamos a permitirnos rigores inauditos:
contra-decir
y hasta contradecirnos.
Vamos a permitirnos querer ser
esa palabra que mancha:
con toda la modestia y todo el duelo del mundo
revolucionarios.

Puesto que somos —hay consenso— superfluos,
vamos a permitirnos el lujo de ser
acaso necesarios.[78]

ARACELI IRAVEDRA
UNIVERSIDAD DE GRANADA

## Bibliografía

Bagué Quílez, Luis. (2005). *Poesía española en el final del milenio. Nuevos modos del compromiso: géneros, tópica, tendencias*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Alicante.

Beltrán, Fernando. (1989). «Hacia una poesía entrometida (Manifiesto fugaz)». *Leer*. 32-33.

____ (2003). «Poética». *Zurgai [Poesía de la conciencia]*. 88-89.

Casado, Miguel. (1991). «Jorge Riechmann: poesía del desconsuelo». *Ínsula*. 534. 20-21.

Colectivo Alicia Bajo Cero. (1997). *Poesía y Poder*. Valencia. Ediciones Bajo Cero.

Cuenca, Luis Alberto de. (1979-1980). «La generación del lenguaje». *Poesía*. 5-6. 245-251.

García Montero, Luis. (1990). «Prólogo». En Fonte, Ramiro. *Escolma poética*. Granada. Diputación Provincial (Col. Maillot Amarillo). 9-10.

____ (1992). «Felipe Benítez Reyes: la poesía después de la poesía». En Benítez Reyes, Felipe. *Poesía (1979-1987)*. Madrid. Hiperión. 7-25.

____ (1993). *Confesiones poéticas*. Granada. Diputación Provincial (Col. Maillot Amarillo).

[78] Riechmann, Jorge. (1990). *Poesía practicable. Op. cit*. 177.

____ (1993). «¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)». En García Montero, Luis y Muñoz Molina, Antonio. *¿Por qué no es útil la literatura?*. Madrid. Hiperión. 7-41.

____ (1998). «La poesía de la experiencia». *Litoral [Luis García Montero. Complicidades]*. 217-218. 13-21.

____ (2000). «El oficio como ética». En Romera Castillo, José y Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid. Visor. 87-103.

____ (2002). «Poética, política, ideología». *Ínsula [Los compromisos de la poesía]*. 671-672. 19-20 y 37.

____ (2003). «Poetas políticos y ejecutivos bohemios». En Mariscal, José M. y Pardo, Carlos (eds.). *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*. Madrid. Visor. 11-23.

González, David. (2000). *Sparrings*. Ribadesella. Línea de Fuego.

Lanz, Juan José. (2002). «"Himnos del tiempo de las barricadas": sobre el compromiso en los poetas *novísimos*». *Ínsula [Los compromisos de la poesía]*. 671-672. 8-13.

Martínez, Santiago. (1994). «El vértigo de lo cotidiano. Roger Wolfe» (Entrevista). *Ajoblanco*. 69. 62-64.

Ortega, Antonio. (1994). «Introducción». En *La prueba del nueve (Antología poética)*. Madrid. Cátedra. 9-36.

Parreño, José María. (1993). «Mi generación vista desde dentro». *Revista de Occidente*. 143. 131-142.

Riechmann, Jorge. (1987). *Cántico de la erosión*. Madrid. Hiperión.

____ (1990). *Poesía practicable*. Madrid. Hiperión.

____ (1998). *Canciones allende lo humano*. Madrid. Hiperión.

____ (1999). «Poética». En *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*. Madrid. Visor. 759.

____ (2000). *Muro con inscripciones / Todas las cosas pronuncian nombres*. Barcelona. DVD.

____ (2001). *Desandar lo andado*. Madrid, Hiperión.

____ (2003). «Empeños». *Zurgai [Poesía de la conciencia]*. 18-23.

____ (2003). *Un zumbido cercano*. Madrid. Calambur.

____ (2003). *Una morada en el aire. Diario de trabajo (18 de agosto de 2002 a 18 de agosto de 2003)*. Barcelona. El viejo topo.

____ (2006). *Resistencia de materiales. Ensayos sobre el mundo y la poesía y el mundo (1998-2004)*. Barcelona. Montesinos.

Rodríguez, Juan Carlos. (1999). *Dichos y escritos. Sobre «La otra sentimentalidad» y otros textos fechados de poética*. Madrid. Hiperión.

Salvador, Álvaro. (2003). «La experiencia de la poesía». En *Letra pequeña*. Granada. Los Cuadernos del Vigía. 227-236.

VV. AA. (1999). *Voces del Extremo [Las voces de la poesía española al otro extremo de la centuria]*. Moguer. Fundación Juan Ramón Jiménez.

VV. AA. (2000). *Voces del Extremo: poesía y conciencia*. Moguer. Fundación Juan Ramón Jiménez.

Wolfe, Roger. (1993). *Hablando de pintura con un ciego*. Sevilla. Renacimiento.

____ (1994). *Arde Babilonia*. Madrid. Visor.

____ (1997). *Hay una guerra*. Madrid. Huerga y Fierro.

____ (1998). *Cinco años de cama*. Zaragoza. Prames.

____ (2001). *El invento. Antología poética*. Selección de Aurora Luque y Emilio Carrasco. Málaga. Miguel Gómez Ediciones (Col. Cuadernos de Trinacria).

____ (2002). «Encuesta a poetas, críticos y editores». *Ínsula [Los compromisos de la poesía]*. 671-672. 30.

____ (2004). *Días perdidos en los transportes públicos* seguido de *Hablando de pintura con un ciego*. Edición de Juan Miguel López. Madrid. Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes / Universidad Popular José Hierro.

# NOTAS

Amaia Arizaleta
Elogio de una nueva edición del *Libro de Alexandre*
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* 2007, LXXXIII, 411-422

# ELOGIO DE UNA NUEVA EDICIÓN DEL *LIBRO DE ALEXANDRE*

Hace unos meses salió por fin a la luz la magnífica edición del *Libro de Alexandre* (a partir de ahora, *Alex*) realizada por Juan Casas Rigall para la 'Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica' de la editorial Castalia[1]. Se cumple así el deseo de los estudiosos de este poema anónimo compuesto en el primer tercio del siglo XIII: esta nueva edición presenta al público especializado, y a todo amante de la literatura, un texto estable, fiable y claro en grado sumo. No cabe duda de que el esfuerzo editorial de Casas Rigall confirma definitivamente que el *Alex* es una de las obras maestras de la historia literaria hispánica.

Se me ofrece aquí la ocasión de reseñar dicha edición; no se me ocurre lugar mejor para, al hilo de la descripción de los ricos contenidos del volumen, insistir en una serie de elementos, juiciosamente expuestos por Casas Rigall, que a mi parecer habrán de ser tenidos en cuenta para futuras investigaciones sobre el *Alex*: esta edición es de tal valía que no dejarán de surgir nuevas lecturas de una obra que aparece ahora ornada de todos sus atributos.

Una introducción sustanciosa (pp. 9-71) precede al texto. Tras una breve y eficaz relación de la vida y fortuna de Alejandro Magno, héroe del poema, Juan Casas Rigall escribe cincuenta y ocho excelentes páginas, que son síntesis de los problemas planteados por el texto al tiempo que tesis personal del editor sobre casi todas las complejas cuestiones tratadas. A estas páginas volveremos una vez descrita la arquitectura de esta edición.

[1] *Libro de Alexandre*, Juan Casas Rigall, (ed). (2007) Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 28, Madrid, Castalia, 860 páginas.

*Entregado: 21-5-2007. Aceptado 14-7-2007*

El último apartado de la «Introducción» – «Fortuna e influencia» – conduce a la «Noticia bibliográfica» (pp. 73-88), compuesta de tres apartados: «Manuscritos y fragmentos», «Ediciones», «Filiaciones». Es en el primero donde se enumeran las características de los dos manuscritos, O (manuscrito de Madrid, de fines del siglo XIII o principios del XIV) y P (manuscrito de París, del XV), y de los tres fragmentos restantes: fragmento Medinaceli, del siglo XIV; fragmento γ, correspondiente a las citas del *Alex* en el *Victorial* de Gutierre Díaz de Games, probablemente finalizado en 1436 - como señala Casas Rigall, «hay tantos «fragmentos G» como manuscritos completos de la obra de Díaz de Games, es decir, seis testimonios» (p. 74) -; fragmento B, que forma parte del cronicón latino de Francisco de Bivar, *Marci Maximi Episcopi*…, de 1651. No se incluyen, por falta de espacio, transcripciones de ninguno de estos testimonios en el volumen, por lo que el lector interesado habrá de dirigirse a la página personal del editor[2] para consultarlos. En las «Figuras» (pp. 851-860) finales sí se incluyen reproducciones del folio 1r del ms. O y del folio 3v del ms. P (pp. 854 y 855, respectivamente).

El listado de las ediciones del poema precede el apartado central, «Filiaciones» (p. 77-88), donde se trata la cuestión fundamental de las relaciones de manuscritos y fragmentos del *Alex*. El editor propone aquí su *stemma*, frente a los defendidos por Moll (ed. 1938), Alarcos (ed. 1948), Nelson (ed. 1979) y Marcos Marín (ed. 1987). El *stemma* de Casas Rigall se asemeja al de Ruth-Ingeborg Moll, aunque con diferencias esenciales, pues propone un arquetipo superior, juzga al fragmento Medinaceli como imposible de situar y considera que en la familia O-γ-B sólo hay un subarquetipo claro (p. 77). Expone el editor detalladamente sus argumentos a favor de su propio *stemma*: el procedimiento resulta irreprochable, impresión corroborada por la «Nota previa», donde se exponen (pp. 111-122) « una serie de reflexiones previas sobre el método ecdótico más adecuado para la edición de este poema » (p. 111). Conviene citar aquí los criterios del editor :

> […] el examen de las divergencias generales que caracterizan a los dos manuscritos principales del *Alexandre* […] es fundamental para sentar las bases de una edición que armonice ambos códices. Sin embargo, si nos ceñimos a la particularidad de cada lugar crítico, resulta improcedente reducirlos a categorías, pues cada pasaje es por naturaleza diferente del anterior. Se hace, por ello, necesaria una pauta que guíe la edición y, en la medida de lo posible, evite que un híbrido de O y P devenga en un texto más alejado del hipotético original […]. En vista de las particularidades de la tradición textual del *Alexandre*, el método más adecuado es la edición de un *codex optimus* como texto base, con las enmiendas e indicaciones oportunas en aquellos pasajes evidente o probablemente deturpados. Si consideramos

[2] http://web.usc.es/~fejcr/Libro_Alexandre.html

> como elementos críticos fundamentales la mayor cercanía al dialecto original y la integridad del texto primitivo, el mejor testimonio es P. Por añadidura, dado que O y P representan sobresalientes diferencias – por más que imputables a los copistas –, un texto con la guía de P evita el peligro en que incurren a menudo las ediciones neolachmanianas mal fundamentadas: crear un híbrido que nunca existió y, por ello, más alejado del original que los testigos conservados. En el peor de los casos, nuestra edición crítica se acercará a un testimonio de la familia P (pp. 120-121).

Opta por tanto Casas Rigall por una línea editorial «clásica», pues el manuscrito P es también el seguido, *grosso modo*, por Dana Nelson y Jesús Cañas en sus respectivas ediciones. Ahora bien, el editor ha trabajado también a partir del manuscrito O[3] y de los fragmentos B y γ; es patente, en cualquier caso, que el buen *iudicium* personal ha guiado cada una de las elecciones del crítico. Estas páginas, imprescindibles, se cierran con la exposición de los criterios ortográficos y de los signos especiales empleados. No cabe obviar la «Bibliografía selecta» (pp. 89-110), en que el lector curioso o el especialista encontrará las referencias más autorizadas sobre el texto que se edita.

Llega luego (pp. 129-725) el *Libro de Alexandre*: 2675 estrofas de cuatro versos. El texto aparece límpido, seguro. Un solo ejemplo bastará para ilustrar brevemente las virtudes de la labor editorial de Juan Casas Rigall: el de la célebre estrofa 1875, donde se describe la belleza de Talestris, reina de las amazonas. En esta nueva edición, leemos :

| | | | |
|---|---|---|---|
| tales las sobreçejas cuemo listas de seda, | | 1875 | |
| eguales, bien abiertas | de la nariz erecta; | | 1713 *O* |
| fazié una sombriella | tan mansa e tan queda, | | 1854 *P* |
| que non serié comprada | por ninguna moneda; | | |

El lector dispone inmediatamente de las correspondencias de O y P, y gracias a las notas de pie de página y al 'Aparato de variantes' (pp. 741-811), puede examinar las lecturas divergentes de los diversos testimonios (ahora bien, hay que decir que esta edición impresa ofrece sólo una versión selectiva de dichas variantes; es preferible referirse a la página personal del editor, arriba citada, para consultar la lista exhaustiva de las variantes de los manuscritos y de los fragmentos: doscientas

[3] Cf. p. 121: «El ms. O será crucial a la hora de rellenar las lagunas de P, pero también importante por más antiguo y por preservar un estadio de lengua que a veces P moderniza […] En ocasiones, además, O suministra lecturas mejores desde el punto de vista métrico, gramatical y lógico, e incluso, cuando P introduce aragonesismos extremos probablemente ajenos al original, O puede proporcionar lecciones preferibles».

seis páginas presentan, en la versión disponible en la red, absolutamente todas las variantes).
En ediciones anteriores, la estrofa en cuestión presenta un estado diferente; así, por ejemplo, en la edición de Nelson, el texto de la estrofa 1875 es el siguiente:

> Avié las sobercejas como listas de seda,
> eguales mas abiertas, de *la nariz hereda* ;
> fazié[n] una sombriella tan mansa e tan queda
> que non serié conprada por ninguna moneda;

en la edición de Marcos Marín:

> Tales a las sobreçeias commo listas de seda
> *i*guales *bien* abiertas *de la nariz hereda*
> fazie una sonbriella tan mansa e tan queda
> non serie conprada por ninguna moneda ;

en la de Cañas (1988):

> Avié las sobreçejas como listas de seda,
> eguales, bien abiertas, de la nariz hereda ;
> fazié una sombriella tan mansa e tan queda
> que non serié comprada por ninguna moneda.

Las divergencias son evidentes. En la nueva edición del *Alex*, la puntuación sigue el uso moderno; el aparato de variantes justifica las enmiendas del editor[4]; éste explica minuciosamente un caso cercano al citado (el de la estrofa 1888) en su «Nota previa» (p. 117). Es aquí particularmente significativa la elección de Casas Rigall de editar «de la nariz erecta», conjeturado por Isabel Uría, en lugar de «de la nariz hereda», del ms. O, pues «esta lectura no hace sentido y en P hay un error por salto de igual a igual» (p. 561, nota 1875b). En definitiva, la pertinencia de las notas - muy numerosas, nunca gratuitas, aclaran tanto el sentido de palabras como interpretan un elemento o aportan precisiones históricas, culturales, geográficas, etc -, los criterios

[4] En la página personal del editor leemos: «1875a tales las] tales ha las *O* tales auje las *P* / sobreçejas *P*] soberceias *O* / cuemo *O*] com*m*o *P*. 1875b eguales *P*] yguales *O* / bien *O*] mas *P* / de la nariz erecta *Uría*] de la nariz hereda *O* de comunal grandeça *P*. 1875c fazié *P*] trahe *O* / una sombriella *P*] solombrera *O*. 1875d que *P*] *om*. *O* / comprada *P*] coprada *O* / ninguna *P*] nenguna *O*».

de elección de las variantes y, sobre todo, el juicio del editor, como decíamos arriba, hacen que el texto del *Alex* esté depurado de errores, y aparezca preciso y luminoso. Acaso sea ésta la mayor cualidad de la labor de Casas Rigall: el texto del *Alex*, hasta ahora casi considerado como inabarcable, por su amplitud y su extraña fortuna editorial, por su naturaleza de monumento lejano, se revela como una realidad cercana, legible[5], abordable, seductora.

El volumen se completa con sendos apéndices. En el primero se editan las cartas enviadas por Alejandro a su madre según el manuscrito O (pp. 729-732), y en el segundo Casas Rigall propone una muy útil (y argumentada) secuencia de los episodios del *Alex* (733-742). Tras el «Aparato de variantes» abreviado, se encuentra un necesario «Glosario» (pp. 813-849), y unas «Figuras» de diversa índole, no por conocidas menos interesantes. Desde el punto de vista de su estructuración y contenidos, nada se puede reprochar a esta edición, meticulosa y completa. No cabe comparar este *Alex* con los que lo han precedido, pues cada edición anterior respondía a objetivos diferentes; pero sí hay un aire de familia con la más exigente y rigurosa de todas ellas, la debida a Dana Nelson, cuya impronta es visible en el trabajo de Juan Casas Rigall, quien establece un diálogo fértil con las tesis del profesor estadounidense cada vez que la ocasión lo requiere. Modélica pues, en todos los sentidos, es esta edición del *Libro de Alexandre*. Y no sólo por lo que demuestra de manera fehaciente, sino también – sobre todo –, por lo que sugiere.

Retomemos las páginas de la «Introducción». Examina en primer lugar el editor las fuentes del poema. Resume Casas Rigall el *status quaestionis* y recuerda que el poeta debió de trabajar a partir de escolios que glosaban la *Alexandreis*, su principal modelo. Se ve así definido el ámbito de escritura del texto, que no es otro, como recordara hace años Francisco Rico, que el de la clerecía letrada occidental, que compartía usos y técnicas en los siglos XII y XIII, y se delimita la dimensión de la «biblioteca» particular de este autor anónimo. El editor se detiene en puntos de interés, como la reescritura de elementos del Antiguo Testamento por parte del poeta del *Alex*. He aquí un aspecto que merece ser analizado, a mi parecer, con mayor atención, y que la nueva edición de Juan Casas Rigall facilita en grado sumo, por su exhaustividad y por la limpieza del texto que se nos ofrece: si bien se ha estudiado la relación del *Alex* con la Biblia[6], no se ha tenido en cuenta el contexto de escritura en el que este poema hubo de escribirse. Porque el *Alex* no puede ser sino un texto de la clerecía para la monarquía, el poema escrito por un clérigo culto al servicio de su rey, una obra de mediación, con la cual el clérigo advierte a su monarca sobre los vicios posibles de la realeza, al tiempo que le presenta un relato

[5] Hay pocas erratas en el volumen, si consideramos la magnitud del mismo; sin ánimo de exhaustividad, podemos señalar 'represantanda' por 'representada' (p. 14), 'cultimos' por 'cultismos' (p. 31), 'represantanda' de nuevo (p. 48), etc.

[6] Bañeza Román, 1994 y Hernando Pérez, 1992.

heroico fascinante[7]. Un texto motivado por el amor y el deseo de servir honestamente a los príncipes, corrigiéndolos en sus faltas, pues tal es es la única función digna de un clérigo de corte – como aseguraba Mateo, deán de Chichester a fines del siglo XII[8].

En este sentido, no se puede estudiar la reescritura de la Biblia en el *Alex* sin ponerla en relación con textos contemporáneos de nuestro poema como el *Breviarium historie catholice*[9], compuesto en la primera década del siglo XIII por Rodrigo Jiménez de Rada, clérigo áulico de formación acaso semejante a la del poeta anónimo o, por supuesto, con el *Libro de Apolonio*, obra que también hubo de circular en la corte castellana. Valdría la pena considerar cómo se llevó a cabo la adaptación de las fuentes bíblicas en las obras de esos clérigos cortesanos, cuáles fueron las técnicas exegéticas empleadas, para ir afinando el contexto cultural y de recepción en el que vieron la luz. Siempre en relación con el subtexto bíblico, debería examinarse de nuevo la relación, ya planteada por J. Hernando Pérez, entre la *Historia Scholastica* y el *Alex*: la primera debió de ser muy del gusto de los autores hispánicos de la primera mitad del XIII (la apreciaron igualmente los miembros del taller alfonsí que compusieron años más tarde la *General estoria*) y circuló sin duda por los ambientes clericales y monásticos hispánicos, a tenor del uso que de ella hacen autores como Lucas de Tuy en su *Chronicon mundi*[10], el ya citado Rodrigo Jiménez de Rada (su *Breviarium* sigue en todo el modelo de la obra de Pedro Comestor) o los anónimos autores de la *Chronica Naierensis*[11] y del *Alex*. Todos ellos tienen en común su clerecía, y el haber escrito obras destinadas a la monarquía[12]. Una pista razonable de estudio del *Alex* parece ser, por lo tanto, el comenzar a relacionarla con textos contemporáneos de ambiciones semejantes, pero de naturaleza diferente. Y el análisis de la escritura de la *materia* bíblica podría ser un buen punto de partida.

Muy valiosas son las observaciones de Juan Casas Rigall sobre puntos generales, como el enciclopedismo del *Alex*, que no por estudiado resulta menos interesante. Hila fino el editor en sus análisis sobre los anacronismos conscientes del poeta, cuestión importante por explicitar cuál era la percepción real del tiempo y de la historia para los clérigos medievales. A este apartado pertenece el primero de los

---

[7] No es éste lugar para argumentar en detalle la afirmación expuesta. De esta cuestión trataré en mi intervención en el coloquio «El *Libro de Alexandre*: nuevas perspectivas», organizado por la Casa de Velázquez y que tengo el honor de coordinar, que tendrá lugar el 17 de octubre 2007.

[8] Sermón inédito sobre Malaquías, citado por Beryl Smalley, 1973, 227 (*apud* Martin Aurell, 2005, 98.

[9] Editado por Juan Fernández Valverde, 1992.

[10] Editado por Emma Falque, 2003.

[11] Editado por Juan A. Estévez Sola, 1995.

[12] Para todas estas cuestiones, se verá mi *Les clercs au palais. Chancellerie et écriture du pouvoir royal (Castille, 1157-1230)*, de próxima publicación.

puntos polémicos abordados en la «Introducción», el de la representación de un Alejandro pagano actor de rituales cristianos. La medievalización, en su día estudiada por Ian Michael, y la reinterpretación constante de sus modelos por parte del autor del poema, que lleva a éste último a crear una obra personal en sumo grado, posibilitan el que el *Alex* haya funcionado como un magno *exemplum* de los vicios y virtudes de la monarquía, lo que corrobora su función ideológico-política y apoya la hipótesis de su circulación en la corte castellana.

Desempeñará aquí, de nuevo, la edición de Casas Rigall un papel importante en la renovación de los estudios sobre el *Alex*: el hecho de presentar con claridad, anexas a las «Figuras», las cartas de Alejandro a su madre que se encuentran insertadas en el ms. O, entre las estrofas 2633 y 2634 (fols. 150r-151v), contribuirá sin duda a plantear nuevas posibilidades de investigación. Cierto es que Jesús Cañas y Francisco Marcos Marín ya habían reproducido dichas cartas en sus respectivas ediciones, pero es el hecho de disponer de las conocidas ilustraciones de Alejandro perorando ante sus hombres en Troya y del mismo inerte tras su baño en el Cidno, figuras también presentes en el ms. O, lo que constituye un aporte innovador. Me explico: estas cartas, pertenecientes al subgénero de la epístola consolatoria, son ajenas al original del *Alexandre* y fueron probablemente añadidas por el copista de O. De raigambre oriental, proceden del *Kitab adab al-falasifa* de Hunayn ben Ishak. Tomás González Rolán ha demostrado que estamos ante dos familias textuales, derivadas de una misma traducción anterior[13]: la rama α, constituida por los capítulos correspondientes de la Parte IV de la *General estoria* alfonsí, y la rama β, integrada por el *Libro de los buenos proverbios* y las cartas del *Alex* que nos interesan ahora. La tradición textual nos lleva pues a los últimos años del siglo XIII: el códice del *scriptorium* alfonsí conservado de su cuarta parte está fechado de 1280[14], por lo que el *Libro de los buenos proverbios*, de donde bebieron probablemente los colaboradores alfonsíes, ha de ser anterior a esta fecha[15]; la tradición manuscrita conduce igualmente a fines de este siglo, como hemos dicho arriba; por fin, la tradición iconográfica corrobora que el manuscrito O se copió a fines del XIII o principios del siglo XIV[16]. Nos encontramos por tanto con un panorama coherente: los materiales sobre Alejandro Magno procedentes tanto de la tradición oriental como del poema romance circulaban en la corte castellana en la frontera del Trescientos, y se influyeron mútuamente[17]. Ello demuestra, por una parte, la

[13] González Rolán, 2003.
[14] Fernández-Ordóñez, 2000, 72.
[15] Haro Cortés, 2003, 17.
[16] Debo esta información, y mucho de lo que sigue, a Rosa Rodríguez Porto, buena conocedora de la iconografía y los manuscritos del siglo XIV, a quien agradezco su generosidad.
[17] No cabe olvidar que el lapidario presente en el *Alex*, basado en las *Etimologías* isidorianas, fue el modelo del contenido en *Poridat de las poridades* (c. 1250), donde «se perfilan las

pertinencia de los textos alejandrinos en la construcción de programas ideológicos para la realeza castellana. Por otra, sugiere nuevas pistas el que las ilustraciones del ms. O retomen modelos iconográficos de la época de la copia, y el que acaso se puedan equiparar a las figuras tópicas del rey en majestad y de un descenso de cruz, respectivamente. Su cercanía física (fol. 45v para la primera, fol. 53v para la segunda) bien podría confirmar tal hipótesis, que resultaría relevante para precisar aún más el marco de recepción de este manuscrito, sin duda alguna cortesano. El *Alex* habría circulado pues en palacio, tanto en la primera como en la segunda mitad del XIII o primeros años del XIV.

Un apunte final sobre las ilustraciones de este manuscrito: la reproducción de la figura 6 (Alejandro en Troya) en el volumen de Editorial Castalia no permite identificar el diferente color de los ojos del monarca macedonio, lo cual es una lástima, puesto que el ojo derecho de Alejandro es rojo en el manuscrito, y el izquierdo es verde. El estudioso habrá de referirse una vez más a la página personal de Casas Rigall, y a la reproducción de la figura que en ella se encuentra, para poder apreciar esta particularidad, que corresponde al texto del verso 150a – «El un ojo ha verde e el otro vermejo». Las fuentes directas del poeta dibujaban una mirada verde y negra para el macedonio[18]; el nuevo dato no puede pues ser gratuito. El autor llevó a cabo una modificación significativa del material tradicional, modificación que, a juzgar por lo que nos dice el ms. O, conservaba todavía su pertinencia en los últimos años del siglo XIII y primeros del XIV. Podemos preguntarnos dónde encontró el poeta anónimo un referente para su descripción de los ojos de Alejandro: acaso fuera en los textos que circulaban en el espacio palatino, en ese laboratorio de escrituras que parece haber sido la corte castellana, desde inicios del siglo XIII.

Todo esto, a partir de las primeras páginas de esta nueva edición. Claro está que lo arriba expuesto es de mi exclusiva responsabilidad. Pero es que Juan Casas Rigall no evita el posicionamiento crítico, al contrario. Es éste otro de los valores del hermoso volumen de Castalia: aborda el editor todas las cuestiones candentes que afectan al *Alex*, que son muchas, y si no las resuelve todas, al menos aclara buen número de ellas. El *Alex* se halla en una extraña posición: algunos críticos han hecho escuela y determinado lo que parece ser la última palabra sobre este texto extraordinario. Aunque sólo sea por prurito científico, queda claro que el *Alex*, como cualquier obra literaria, merece revisiones críticas frecuentes. Y constituye el *Alex* de Casas Rigall el mejor punto de partida para esa necesaria revisión. El editor avanza con discreción y va eliminando imposibles. No examina exclusivamente las cuestiones más conocidas, por controvertidas, sino que sabe también apuntar a lo más incógnito. Así, recuerda la curiosa atribución de la autoría del poema a Jofre

principales funciones del soberano y su conocimiento y aprehensión del mundo dentro del ámbito del saber», cf. Haro Cortés, 2003*,* 16.

[18] Véase Arizaleta, 1999, 128-129, notas 47 y 48.

García de Loaisa, lo que no deja de tener interés(p. 20)[19]. Y no vacila Casas Rigall en optar claramente por una sola de las múltiples soluciones planteadas a los puntos oscuros del poema. Un buen ejemplo de ello, su tratamiento de la cuestión de la autoría; más exactamente, del cruce de datos de la estrofa 1548, donde se lee el nombre de «Lorente» (en el ms. P) y «Gonçalo» (en O), con el entrecruzamiento, además, de los respectivos colofones de los códices. No zanja el editor dicha cuestión espinosa, pero si escoge la explicación más convincente y más prudente, la propuesta por Ian Michael, basada en la hipótesis de una broma del poeta a costa de Galter de Châtillon, autor de la *Alexandreis*.

Porque el fundamento de esta edición no es sino la prudencia y el buen sentido, el sopesar cuidadosamente las hipótesis y el elegir juiciosamente: otra demostración de lo acertado del método se puede leer en las páginas dedicadas a considerar la verosimilitud (o no) de la tesis que defiende una autoría colectiva para el *Alex*: tal hipótesis carece de argumentos sólidos, como demuestra serenamente Casas Rigall. Otro problema hasta ahora insoluble parece ser el de la lengua del original, sobre el cual especialistas de la talla de Emilio Alarcos o Dana Nelson o, más recientemente, Jorge García López y Carlos Sánchez Lancis, han dado su opinión. La *mise au point* de Casas Rigall en este sentido es, a mi modo de ver, eficaz en grado sumo: muy bien documentado, enumera el editor las distintas tesis apreciando las virtudes y defectos de cada una de ellas, para concluir que la posición más razonable es la de aquellos que defienden que el *Alex* se sitúa en un *continuum* dialectal de rasgos riojano-navarro-sorianos. Sería pues el dialecto original un castellano con rasgos orientales. Pero va más lejos Juan Casas Rigall, al demostrar, muy acertadamente, que la lengua del *Alex* es, ante todo, un idiolecto literario – «nadie ha hablado nunca empleando los registros del Alexandre» (p. 36). Las páginas dedicadas al problema de la lengua son, a mi juicio, de las mejores de esta edición, donde tanto hay bueno[20]. Y no estará de más recordar que de esa procedencia castellano-oriental fue la mayor parte del personal de la cancillería castellana en época de Fernando III, es decir, en los años en que se compuso sin duda el *Alex*. Especialistas de la escritura como Juan de Osma practicaban sin duda este romance – pero la única obra que conocemos a Juan de Osma es la *Chronica regum castellae*[21], con la excepción de los documentos que extendía como canciller de Fernando III. Téngase en cuenta también que esa lengua, de tipo castellano-oriental, es la que se

[19] Sobre Jofre García de Loaysa, y sobre los *Anales toledanos terceros* (de donde surgió la presunta identificación del autor), véase Jerez, 2004.

[20] Sobre esta cuestión principal versará la intervención de Javier Rodríguez Molina en el coloquio citado en la nota 5.

[21] Editado bajo el título de *Chronica latina regum Castellae* por Luis Charlo Brea, 1997.

usa en La Rioja y la Extremadura castellana, ambas de repoblación navarra, y en las obras jurídicas alfonsíes y en gran parte de sus documentos[22].

Abundan los aciertos en esta edición crítica, como el que consiste en recordar la inseguridad textual de la famosa estrofa 1799 en lugar de intentar descifrarla – la reciente hipótesis de Lucia Lazzerini, que el editor no cita (uno de los escasísimos olvidos de la bibliografía), confirma la posibilidad de que el autor anónimo haya deseado, una vez más, jugar con su público al incluir esta estrofa en su poema[23] –; o como el apartado, denso y brillante, sobre la estructura del texto, cuya piedra angular es aquí el análisis, por parte del editor, del discurso retórico del poeta. Esencial es, en efecto, que precise Casas Rigall que «los manuscritos O y P contienen huellas de la capitulación original del poema». Ello tiene consecuencias sobre la presentación del texto, ya que la edición incluye epígrafes que rotulan los episodios, pero sobre todo ha de influir en nuestra propia percepción de la obra: no sólo facilita la comprensión del ritmo narrativo sino que abre la puerta al estudio de una cuestión capital, la de la recepción del *Alex*.

Otro más de los apartados dignos de alabanza de esta «Introducción» es el dedicado a la poética del poema. Analiza el editor la celebérrima estrofa segunda del poema, así como la fórmula «mester de clerecía», universalmente reconocida, para concluir que el *mester* del poeta es el propio de la literatura culta, demostrando cómo las vacilaciones métricas del texto son lógicas y naturales, por explorar su autor una nueva senda formal en las letras hispánicas (p. 51). Casas Rigall justifica su decisión, al editar estrofas y versos flexibles, en pleno proceso de conformación, de inclinarse «por la variante que respete la isometría heptasilábica dominante; [...] cuando ningún testimonio presente una lectura isosilábica, sólo enmendaremos los versos marcadamente amétri-cos – de menos de seis o de más de ocho sílabas» (p. 52).

A este estudio, concluyente, sobre las convenciones métricas, se suman felices páginas sobre el estilo del poema, en donde se presta atención a aspectos quizá menos tenidos en cuenta (pues las etiquetas aplicadas al *Alex* a menudo han impedido que se estudiase esta obra como lo que es y fue: un magno poema de aventuras, alabanza y enseñanza al rey). Sobresale el análisis de los elementos cómicos, así como el de la doble perspectiva, moralizante y épica, que constituye la originalidad de esta obra maestra.

---

[22] Como me recuerda amablemente Inés Fernández-Ordóñez. Véase su artículo: Fernández-Ordóñez, 2004.

[23] Lucia Lazzerini, 2005, 117: «El vulgarizador, en vez de limitarse a traducir su *auctor* (o más simplemente el resultado final de las varias sumas y multiplicaciones), ha querido emularlo, lanzándole un burlesco desafío matemático; y no cabe duda de que ha vencido la competición, consiguiendo mimetizar la misma cifra dentro de un cálculo diverso y también recuperando ingeniosamente, en homenaje al propio modelo, varios números del poema latino».

Excesivamente larga ha sido esta reseña; más larga hubiera de ser para poder dar cuenta de todo lo que el lector podrá encontrar en esta nueva edición del *Alex*. Baste ahora con leer el texto, en su nueva vida, gracias a una edición cuidada, seria, honesta y sugestiva, que coloca en su lugar un texto esencial. El propio editor reconoce la amplitud de la labor llevada a cabo. Merece aplauso su trabajo, así como la decisión de Editorial Castalia de encomendar a Juan Casas Rigall la arriesgada empresa de editar correctísima y esclarecedoramente el *Libro de Alexandre*. Éste siempre ha sido un clásico; este nuevo volumen de la «Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica» lo demuestra con creces.

AMAIA ARIZALETA
UNIVERSIDAD DE TOULOUSE II

## Bibliografía

Arizaleta, Amaia. (1999) *La translation d'Alexandre. Recherches sur les structures et les significations du Libro de Alexandre*, Séminaire d'Études Médiévales Hispaniques de l'Université Paris 13, Paris, ENS-LSH.

Aurell, Martin (2005) «Aux origines de la légende noire d'Aliénor d'Aquitaine», en Anne-Hélène Allirot *et alii*, eds, *Royautés imaginaires (XII^e^-XVI^e^ siècles)*, Turnhout, Brepols,. 89-102.

*Breviarium historie catholice.* (1992) Ed. Juan Fernández Valverde, Turnhout, Brepols.

Bañeza Román, Celso. (1994) *Las fuentes bíblicas, patrísticas y judaicas del Libro de Alexandre*, Las Palmas.

*Chronica latina regum Castellae* (1997) Ed. Luis Charlo Brea, en *Chronica Hispana saeculi XIII*, Turnhout, Brepols.

*Chronica Naierensis.* (1995) Ed. Juan A. Estévez Sola, Turnhout, Brepols.

*Chronicon mundi.* (2003) Ed. Emma Falque, Turnhout, Brepols.

Fernández-Ordóñez, Inés (2000) «El taller de las 'estorias'», en Inés Fernández-Ordóñez, ed., *Alfonso X el Sabio y las crónicas de España*, Valladolid, Universidad de Valladolid y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 61-82.

____ (2004) «Alfonso el Sabio en la historia del español», en R. Cano (coord.), *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel, 381-422.

González Rolán, Tomás, ed. (2003) «Las cartas consolatorias de Alejandro Magno a su madre: estudio y edición de sus dos recensiones», en J. L. Girón Alconchel *et alii*, eds., *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid, Editorial Complutense,. II, 117-133.

Haro Cortés, Marta. (2003) *Literatura de castigos en la Edad Media: libros y colecciones de sentencias*, Madrid, Ediciones del Laberinto.

Hernando Pérez, José. (1992) *Hispano Diego García – escritor y poeta medieval – y el Libro de Alexandre*, Burgos.

Jerez, Enrique. (2004) «El *oficio* historiográfico: los *Anales toledanos terceros* en su entorno», *La Corónica*, 32.3, 109-161.

Lazzerini, Lucía. (2005) «El *Libro de Alexandre* y sus presuntos enigmas», *Cultura neolatina*, 65, 1-2, 299-15

Smalley, Beryl. (1973) *The Becket Conflict and the Schools: A Study of Intellectuals in Politics*, Oxford, Blackwell.

Óscar Bazán y Carlos M. Gutiérrez
«Cíñalo bronce o múrelo diamante» (*Polifemo*, 37, v. 294): una nueva propuesta de lectura
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 2007, LXXXIII, 423-432

# «CÍÑALO BRONCE O MÚRELO DIAMANTE» (*POLIFEMO,* 37, V. 294): UNA NUEVA PROPUESTA DE LECTURA

Una de las labores más frecuentes en los estudios gongorinos ha sido, siguiendo la recomendación del poeta cordobés, la de «quitar la corteza» y «descubrir lo misterioso que encubren» (*Obras completas* 896-97) muchos de sus versos. Se entienda como se entienda ese consejo de don Luis, lo cierto es que sus poemas mayores no son parcos a la hora de ofrecer desafíos interpretativos. Las siguientes líneas han tratado de levantar la corteza de uno de esos versos.

Una de las octavas más sugerentes de la *Fabula de Polifemo y Galatea* en lo que respecta al contenido es, quizás, la trigésimoséptima:

> Acis--aún más de aquello que dispensa
> la brújula del sueño vigilante--,
> alterada la ninfa esté o suspensa,
> Argos es siempre atento a su semblante,
> lince penetrador de lo que piensa,
> cíñalo bronce o múrelo diamante:
> que en sus paladïones Amor ciego,
> sin romper muros, introduce fuego
>
> (citamos por Alonso, *Góngora y el Polifemo*, 542).

Góngora recrea aquí la atención con la que Acis, mentido bello durmiente, estudia las reacciones que su cuerpo yacente provoca en Galatea. Ésta, esquiva hasta entonces a cortejos y requisitorias amorosas, acabará por apurar (octava 36) la copa

*Entregado 21-1-2007. Aceptado: 5-2-07*

del veneno amoroso. Acis opta, al revés que los previos y fallidos recuestadores de la ninfa, por una estrategia indirecta en la que se finge objeto amoroso y deja que el ojo de Galatea se pose, entre curioso y suspicaz, sobre lo que ella percibe como una virilidad yacente y desprevenida. Este sutil engaño le permite a Acis estudiar la psique de Galatea y, jugador de ventaja, desmoronar la resistencia amorosa de la ninfa. Es por eso que el verso «la brújula del sueño vigilante» convoca aquí tres significados plausibles: el venatorio (la brújula entendida como punto de mira de las escopetas), el de mirar sin ser visto y el de descubrir con parsimonia las cartas propias en los juegos de naipes. Así pues, con los ojos entreabiertos, el astuto pastor siciliano apunta con el punto de mira del arma del amor que es aquí, como señala Pozuelo (52), el sueño fingido. De esta manera, el joven mancebo fuerza a Galatea a jugar a una especie de venéreo juego del escondite, aunque con cartas marcadas. Los tres últimos versos de la octava entreveran, a su vez, tres ilustres metáforas: el bronce y el diamante como símbolos de dureza y de resistencia al amor; Cupido como ciego niño-dios del amor y, por último, la imagen por excelencia de la debelación: el caballo de Troya. Así ha sido señalado por la mayoría de los comentaristas del *Polifemo*. Sin embargo, creemos que la octava contiene otra metáfora que ha pasado inadvertida. Esta metáfora—en puridad, una de esas metáforas de metáforas que tanto fastidio le causaban a Lope[1]--se halla en el sexto verso de la octava: «cíñalo bronce o múrelo diamante». Repasemos, en primer lugar, la lectura que del verso han hecho algunos comentaristas antiguos y modernos.

Dámaso Alonso y José María Micó (65) siguen, fundamentalmente, a Díaz de Rivas, quien se decantó por una explicación fundada en lo que podríamos llamar un primer nivel metafórico. Rivas escribe en sus anotaciones gongorinas, comentando la octava:

> Dice que cautamente estaba penetrando los íntimos pensamientos de Galatea, porque tal es la fuerza del amor, que le da al amante perspicacia para que conozca lo interior aunque la persona amada fuera una estatua inmoble de bronce o diamante que no hiciera acto exterior por donde se conocieran los interiores (citamos por Alonso, 543).

El propio Alonso escribe en su comentario:

> Toda la octava está dedicada a las reacciones psicológicas entre Acis y Galatea. Acis, astuto, finge sueño y atisba en el rostro de ella las alteraciones del corazón. El poeta le compara con Argos, el de los cien ojos, y con el lince. Y Galatea oscila entre diversos sentimientos. Acis los penetra, aunque la ninfa, con su compos-

[1] El Fénix acusaba al poeta cordobés en «Otra epístola a un señor de estos reinos sobre la misma materia», aparecida en el tomo de *La Circe* (Madrid, 1624), de «buscar para cada verso tantas metáforas de metáforas, gastando en los afeites lo que falta de facciones y enflaqueciendo el alma con el peso de tan excesivo cuerpo» (*Obras selectas* II, 1064).

> tura habitual, como una muralla, los cele: es que el amor sabe introducir el fuego de la pasión sin desmantelar los muros exteriores (542).

Recientemente, se ha avanzado otra interesante posibilidad interpretativa. Según José María Pozuelo, hay en la octava un concepto superpuesto a la dureza defensiva del diamante que hasta ahora había pasado inadvertido: el diamante era, al decir de la época, «un cristal en su más alto grado de *congelación* [...] Era la frialdad en su más alto extremo: Galatea un cristal congelado y duro, diamante es su desdén» (52). Pozuelo se apoya aquí en una nota del editor y erudito José González de Salas a unos versos quevedianos («Traigo todas las Indias en mi mano, / perlas que, en un diamante, por rubíes / pronuncian con desdén sonoro yelo»). En dicha nota, el albacea editorial del autor del *Buscón* recuerda que Quevedo aludía en su verso «a la opinión de los que quieren que el cristal sea yelo intensamente congelado, y el diamante más intensamente» (Quevedo, *Poesía original*, pág. 506). Por eso tendría sentido la referencia al fuego de los dos últimos versos: «que en sus paladïones Amor ciego, / sin romper muros, introduce fuego». De hecho, esta presencia «gélida»[2] de lo diamantino en la octava 37 tiene ecos isotópicos en unos versos anteriores, los 230-32 de la vigésimonovena octava, en los que se narran las reacciones psicosomáticas de Galatea ante las ofrendas dejadas por Acis: «este de cortesía no pequeño / indicio la dejó—aunque estatua helada— / más discursiva y menos alterada.» Es significativo que en esa octava 28 aparezca otra isotopía, el adjetivo «alterada», que igualmente hallamos en la 37 al aludir a la perturbación anímica de la ninfa. Al mismo tiempo, las octavas comprendidas entre la 23 y la 31, que describen la fase iniciática del enamoramiento de Acis y Galatea (es en la octava 31 cuando el pecho de la ninfa, tornado en «carcaj de cristal», acoge el «arpón dorado» lanzado por el ciego dios), presentan un acusado cromatismo. Y es que, como ya señalò Enrica Cancelliere (792), en las octavas 32 y 34 «el poeta declara su propia técnica y su propia inspiración *pictóricas*». Este cromatismo en que se envuelven las octavas precedentes es una razón adicional para proponer una lectura no sólo estatuaria y bélico-defensiva sino también colorista de ese «cíñalo bronce y múrelo diamante». El problema radica, en nuestra opinión, en que la tradición hermenéutica originada en Díaz de Rivas no termina por explicar, de manera satisfactoria, qué es lo que ciñe el bronce o mura el diamante. Tampoco explota las posibilidades interpretativas de la octava al leer ese «cíñalo bronce o múrelo diamante» del sexto verso desde la *lectio faccilior* de verlo, simplemente, como una imagen de la firmeza defensiva o de la gelidez estatuarias de Galatea. Es cierto que esas imágenes encarecen la victoria ulterior del amor sobre la invencible esquivez de la ninfa, quien ha sido hasta entonces «monstro de rigor» y «fiera brava» (octava 31). Sin embargo, esa interpretación resulta parcial ya que no da cuenta de cuáles puedan ser las reacciones de Galatea estudiadas por Acis ni ex-

[2] Es interesante observar que el propio Ovidio hace que Polifemo describa a Galatea en las *Metamorfosis* (libro XIII, verso 795) como «lucidior glacie» [más luciente que el hielo].

plica, satisfactoriamente, la correspondencia corporal de los verbos 'ceñir' y 'murar' referidos a la ninfa. Por ello creemos que ese sexto verso, «cíñalo bronce o múrelo diamante», se entiende mejor incorporando también otra línea interpretativa sugerida ya en las *Lecciones solemnes* (253-55) por Pellicer, pero nunca llevada a sus últimas consecuencias metafóricas e interpretativas.

Pellicer señala en su «Explicación» de la estrofa que Acis estaba «atentíssimo a las acciones del rostro, a la suspensión, o alteración de Galatea» (253). Un poco más adelante, en sus «Notas», el comentarista apunta específicamente que al observar cautamente a la ninfa, Acis, «Como lince, que se dize registra lo más escondido, le registrava los pensamientos, por recatados que los tuviese, en las mudanças del rostro: esso es *Ceñidos de bronce o murados de diamante.*» Una de las claves interpretativas radica, pues, en cuáles puedan ser esas «acciones» y esas «mudanças del rostro» señaladas por Pellicer, ya que nos hallamos ante un referente psico-somático: los efectos físicos y psicológicos («alterada la ninfa esté, o suspensa») que la yacente presencia de Acis provoca en Galatea.

Al ilustrar un verso de las *Soledades,* «altera otra bailando la floresta» (I, v. 258), Salcedo Coronel (fol. 64v-64r) señalaba que «alterar vale perturbar los ánimos», por lo que nos encontramos con que todas las referencias directas o indirectas a la ninfa en la octava remiten, de una u otra manera, a la cabeza. Parece evidente que hay que interpretar la octava desde ese escrutar las reacciones del rostro y la mente de Galatea por parte de Acis. Repárese en que Acis está «atento a su semblante» y penetra «lo que piensa» la ninfa, así lo ciña el bronce o lo mure el diamante. Por todo lo dicho, si la pretensión es darle un significado completo y homogéneo a «cíñalo bronce o múrelo diamante», hay que buscar sendos referentes corporales para «bronce» y «diamante» que casen con los verbos citados: ceñir y murar. Creemos que la acendrada escrupulosidad poética de Góngora, unida a su preferencia por explotar las capacidades metafóricas del verso, nos facultan y animan para explorar y exprimir este tipo de lectura.

«Cíñalo bronce» tiene en la octava un doble referente poético: acarrea las imágenes marciales convocadas por la dureza del bronce mientras, de manera más sutil, alude metafóricamente al rubio cabello de Galatea. Ambas imágenes se entrelazan, magistralmente, si imaginamos el cabello de Galatea, cual casco guerrero, ciñendo y defendiendo «lo que piensa» y lo que siente ante la potencial amenaza del escrutinio y del acecho masculinos. ¿Cómo sabemos que la ninfa es rubia? En primer lugar por tradición tanto pictórica (Rafael, Poussin, Moreau) como poética. Así, Carrillo y Sotomayor dice en su *Fábula de Acis y Galatea* que ésta tiene «entrambos ojos, / sobre los hilos de oro derramados» (vv. 90-1). El propio Góngora hace, en la octava 47, que el cíclope apremie a la ninfa para que ésta deje «el rubio coro / de las hijas de Tetis», vv. 369-70). La ninfa tiene pues, en consonancia con la tradición petrarquista, unos cabellos «de oro» pero dicho metal no evoca, por sí solo, las poderosas imágenes homéricas que el poeta cordobés allega para la segunda mitad de la

estrofa: «que en sus paladïones Amor ciego, / sin romper muros, introduce fuego». Se hace, pues, necesario convocar otro metal mucho más cercano a esas imágenes bélicas: el bronce. Un metal que, como veremos más adelante, no es raro encontrar calificado como «rubio» en los textos literarios. En consecuencia, imaginar como rubia a Galatea confiere otra posibilidad significativa a ese «cíñalo bronce».

De la msima manera, es posible hacer una lectura cromático-corporal de «múrelo diamante». Por un lado, Góngora se sirve aquí de la tradicional imagen poética que presenta a la amada revestida de la dureza del diamante. No menos cierto es que dicha imagen se anuda, a menudo, con la blancura de piel o con la pureza de aquella. De ahí que, en nuestra opinión, se pueda leer ese «múrelo diamante» desde la resistencia de la ninfa a mostrar sus sentimientos por medio del rubor facial, al que bien podrían remitir esas «mudanças del rostro» a las que alude Pellicer. En las siguientes páginas vamos a tratar de apoyar esta interpretación cromática que proponemos para estos versos gongorinos, con diversos ejemplos extraídos de la tradición literaria.

Las referencias poéticas al diamante y al bronce son frecuentes en la tradición poética para aludir a la resistencia amorosa de la mujer, encastillada bien en sus desdenes, bien en su indeferencia. Estos referentes inmediatos se suelen conectar con imágenes bélicas relativas a la fortificación y a su debelamiento, similares a las traídas por la octava polifémica que nos ocupa: «penetrador», «muros», «paladïones», «romper». En un primer nivel de la metáfora, atendiendo a la impenetrabilidad de Galatea, no está en cuestión que podemos relacionar el bronce con el sentido bélico, tradicional, de la literatura latina, ya que es el metal con el que se construían las armaduras y las armas debido a su ligereza. En la tradición latina se usaba frecuentemente con significado de arma y escudo. Tendríamos así a una Galatea en tensión, marcada por esas dos metáforas de carácter defensivo.

Uno de los significados más comunes de «bronce» en la época clásica es, de hecho, el de estatua. Para Virgilio, por ejemplo y como vemos en sus *Geórgicas*, las estatuas de bronce sudan o, en un sentido más poético, lloran: «sistunt amnes terraeque dehiscunt, / et maestum inlacrimat templis ebur aeraque sudant» (*Geórgicas* 1, 480; citamos por *The Latin Library*). Estacio escribe en su *Tebaida*: «atria complentur, species est cernere auorum / comminus et uiuis certantia uultibus aera» (2,216; *The Latin Library*), y Marcial, en el libro tercero de sus *Epigrammata*: «uipera sed caeco scelerata latebat in aere / uiuebatque anima dereriore fera» (LL, 3, 19, 5; *The Latin Library*). Esta connotación estatuaria del bronce concordaría con la imagen que transmiten algunos versos de una Galatea inmóvil, que procura hacer el menor ruido posible para no despertar a Acis, pero fuera de esa visualización de la escena se perdería el significado, ya que una estatua no puede ceñir nada, y Góngora, esto está claro, no escoge los verbos al azar.

El diamante connotaba desde la época clásica dureza, inexpugnabilidad e inviolabilidad como recogen los *Adagia* de Erasmo y su subsecuente parentela edito-

rial. Así, los *Adagia Optimorum Utriusque Linguae Scriptorum* (Oberursel, 1603) editados por Aldo Manuzio--en lo que no es sino una edición, expurgada, de la obra de Erasmo--, se recogen ejemplos de Hesiodo, Teócrito, Horacio y otros al explicar la voz *adamantinus: «*Unde, quidquid invictum, atque inexpugnabile, id adamantinum vocamus». Los símiles y metáforas que aluden al diamante o al bronce para encarecer la dureza de la amada son también frecuentes en la poesía renacentista. El *Orlando furioso* de Ariosto presenta varios ejemplos. He aquí uno de ellos: «ma non sapea che dal capo alle piante / dura la pelle avea più che diamante» (canto XI, 50)); La traducción de dicha obra por parte de Jerónimo de Urrea (1549) leía: **«**no saben que del pie en adelante / dura tenía la piel como diamante» (citamos por el CORDE de la Real academia española). De hecho, el concepto de «muro de diamante» es ubicuo en las literaturas renacentista y barroca. Ya lo señaló Antonio Vilanova en *Las Fuentes y los temas del* Polifemo (287-89) al documentar su uso desde Petrarca («e d'intorno al mio cor pensier gelati/Fatto avean quasi adamantino smalto») hasta un sinnúmero de poetas españoles: Garcilaso, Montemayor, López Maldonado, Figueroa, Lope, Rufo, etc. Aunque Vilanova no lo menciona, es más interesante observar, a nuestro juicio, que hay también muchos casos en los que el bronce y el diamante aparecen de consuno, reiterando esa imagen de dureza inexpugnable. Así, muy cerca ya del *Polifemo* gongorino, Diego Mejía escribe en su *Primera parte del Parnaso Antártico de las obras amatorias* (Sevilla, 1608) los siguientes versos:

> Y si es tu alma más que nieve helada,
> Y aunque en tu obstinación estés más firme
> *Que bronce, que diamante o fiera airada* (fol. 40r; citamos por el CORDE. El énfasis es nuestro)

Por su parte, María Lourdes Íñiguez Barrena (115) recoge estos versos de un poeta antequerano contemporáneo de Góngora:

> Pues cuando tantas en tu templo obrabas
> Esclarecidas obras y Milagros
> Flandes se abrasa con feroces guerras
> Porque las furias y feroz Enío,
> Que rige los caballos espumantes
> Del carro *de diamante* y *rubio bronce*
> Donde es llevado el sanguinoso Marte
> Incitan del hereje el impío pecho (la cursiva es nuestra)

Vemos como el bronce es en los versos anteriores calificado por el adjetivo «rubio», lo cual contribuiría a reforzar la hipótesis que proponemos: que «bronce» representa el pelo de Galatea y que, por lo tanto, Góngora estaría haciendo uso de una doble metáfora. El propio pronombre de objeto directo «lo» (cíña*lo*-múre*lo*) nos

proporciona una pista importante a la hora de rastrear el artificio gongorino, pues refiere, bien a lo que piensa Galatea, bien a su semblante. Veamos otros ejemplos de la tradición literaria hispánica en los que, ya sea antepuesto o pospuesto, «rubio» califica a bronce. Así, en la «Epístola de don Diego de Mendoza a Boscán», aparecida en las *Obras poéticas* de éste, leemos: «Admírate, Boscán, de la riqueza / del rubio bronce, de la blanca piedra, / entallados con fuerza y sutileza» (citamos por el CORDE). Por su parte, Bartolomé Cairasco de Figueroa (*Obra poética* 470) escribe, describiendo la milicia cristiana: «Las banderas la cruz, la fe sin dubio / Y la presta oracion el bronce rubio». Los testimonios literarios que asocian un tipo de cabello, rubio o no, con el bronce pasan por los modernistas y llegan hasta nuestra época como observamos, por ejemplo en *Yo he sido casada*, de Rafael López de Haro: «Tonso el cabello, cuyas ondas anchas recordaban el bronce, habíalo peinado a la moda, con dos bucles sobre las orejas invisibles, de las que pendían sendos brillantes temblorosos» (CORDE). Acabemos, en fin, con este pasaje de Ernesto Sábato en *Abaddón el exterminador:*

> Hasta había llegado a mirarlo de reojo, momento en que pudo estudiar mejor el perfil de su cara: la misma boca de ella (abultada hacia delante), idéntico pelo de bronce sin limpiar, la misma nariz huesuda y un poco aguileña, idéntica boca grande de labios muy carnosos (citamos por el CORDE).

Del mismo modo, también existen casos en los que el cabello, sea del color que sea, se asemeja a un casco militar. En «La Gitanilla» de Rubén Darío, se lee: «Ornábase con rojos claveles detonantes/ la redondez obscura del casco del cabello/y la cabeza firme sobre el bronce del cuello/tenía la patina de las horas errantes» (CORDE). Dados los ejemplos aducidos, creemos que no es descabellado, entonces, leer ese «cíñalo bronce» como una alusión metafórica al cabello de Galatea. Pasemos, acto seguido, a pasar revista a algunos ejemplos que cohonestan una lectura cromático-corporal de «múrelo diamante».

En el Siglo de Oro no era raro encontrar «diamante» en función adjetival y connotando brillo o blancura de piel, además de esa impenetrabilidad a la que ya hemos aludido. A veces esas cualidades de blancura e impenetrabilidad van unidas pero, a menudo, aparecen por separado. Así, Pedro Padilla lo utiliza para acentuar la blancura de un pecho:

> Si hebras de oro son vuestros cabellos
> á cuya sombra están los claros ojos,
> dos soles, cuyo cielo es vna frente,
> faltó rubí para hacer la boca,
> faltó cristal para el hermoso cuello,
> faltó diamante para el blanco pecho. (citamos por el CORDE)

En los *Cigarrales de Toledo* (1624) de Tirso también se alude a una «brillante piel de fúlgido diamante» (264). Nos interesan más, sin embargo, los casos que se refieran específicamente al rostro. En un poema que aparece en los *Cancionerillos de Praga* se lee:

> Vuestro rostro angelical
> en mi alma está esculpido,
> diamante oriental (CORDE).

El ejemplo más significativo para nuestra propuesta de lectura lo encontramos en un poeta gongorizante de la Colonia, el colombiano Hernando Domínguez Camargo (1606-1659), en cuyo poema heroico *San Ignacio de Loyola* escribió:

> Armas jugó de Tulio, tan valiente,
> que rompiendo aun el yugo de diamante,
> rubor cubrió feliz la blanca frente (CORDE)

En estos versos de Camargo se hace patente la función simbólica del diamante como epítome de la blancura del rostro lo que connota, a la vez, firmeza y control de las emociones. El diamante es, pues, guardián y celador de un rubor que no es sino el reflejo corporal e involunatrio de lo que se siente o piensa. Volviendo a los versos gongorinos que nos ocupan, tiene ahora mucho más sentido que Acis sea un «lince penetrador de lo que piensa» Galatea. A la ninfa no le han bastado como defensa y disimulo de sus emociones faciales y de sus pensamientos ni el amurallar diamantino de su rostro ni el proteger sus pensamientos bajo el rubio y broncíneo casco de sus cabellos.

Por todo lo expuesto hasta aquí, creemos hermenéuticamente pertinente leer «Cíñalo bronce o múrelo diamante» como dos «metáforas de metáforas» en las que 'bronce' y 'diamante' sirven, en un primer nivel metafórico, para designar la fortificada inaccesibilidad amorosa de la mujer amada mientras que en el segundo, que es la auténtica aportación gongorina, los términos 'bronce' y 'diamante' aludirían específicamente al cabello y rostro de Galatea. Esa deixis en los referentes capitales (esto es, relativos a cabeza) de la octava («semblante», «lo que piensa») hace que «cíñalo bronce» y «múrelo diamante» adquieran una nueva posibilidad interpretativa. Nada más gongorino, después de todo, que explotar al máximo las posibilidades metapoéticas, poblando los versos de conceptos y metáforas.

ÓSCAR BAZÁN Y CARLOS M. GUTIÉRREZ
UNIVERSITY OF CINCINNATI

## Bibliografía

Alonso, Dámaso. (1985) *Góngora y el* Polifemo. 7ª ed. Madrid: Gredos. 3 vols.

Ariosto, Ludovico. (1988) *Orlando furioso. Ed.* Francisco José Alcántara. Trad. Jerónimo de Urrea [Amberes, 1549]. Barcelona: Planeta.

Boscán, Juan. (2006) *Obras poéticas.* Biblioteca Virtual Cervantes. Internet. 10 de junio de 2006. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02582730911358317421291/p0000001.htm#I_1_

Cairasco de Figueroa, Bartolomé. (1857) *Obra poética.* Ed. Adolfo de Castro. Biblioteca de autores españoles. Madrid..

Cancelliere, Enrica. (1992) «Dibujo y color en la *Fábula de Polifemo y Galatea*», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Ed. Antonio Vilanova.Vol. 1.* Barcelona: PPU. 789-798. .

Carrillo y Sotomayor, Luis. (1984) *Poesías completas.* Ed. Angelina Costa. Madrid: Cátedra.

Domínguez Camargo, Hernando. (1986) *San Ignacio de Loyola, fundador de la compañía de Jesús, poema heroico* [1666]. Ed. Giovanni Meo Zilio. Caracas: Ayacucho.

Góngora, Luis de. (1943) *Obras completas.* Eds. Juan e Isabel Millé y Jiménez. Madrid: Aguilar.

Íñiguez Barrena, María Lourdes. (1989) «Fiestas que se celebraron en Antequera en honor de la Virgen de Monteagudo en 1608, cantadas por tres poetas antequeranos: Agustín de Tejada y Páez, Luis Martín de la Plaza y Pedro Espinosa» *Revista de literatura* 51:101-115.

*The Latin Library*. (2006) Ad Fontes Academy. Internet. Abril de 2006. Disponible en http://thelatinlibrary.com.

Manuzio, Aldo, (2006) Ed. *Adagia Optimorum Utriusque Linguae Scriptorum*. Oberursel: 1603. Internet. Abril de 2006. Disponible en http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenaref/manuzio.html

Mejía, Diego. (2003) *Primera parte del Parnaso Antártico de las obras amatorias* [1608]. Ed. Fred Rohner. Madrid: CSIC.

Micó, José María. (2001) *El* Polifemo *de Luis de Góngora: Ensayo de crítica e historia literaria.* Barcelona: Península.

Molina, Tirso de (Fray Gabriel Téllez). (1996) *Cigarrales de Toledo.* Ed. Luis Vázquez Fernández. Madrid: Castalia.

Pellicer de Ossau y Tovar, José. (1971) *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Gongora y Argot*e. Madrid : Imprenta del Reino: 1630. [Ed. Facsímil a cargo del Istituto di Lengua e Letteratura Spagnola e Ispano-Americana dell'Università di Pisa. Hildesheim: Georg Olms]

Pozuelo Yvancos, J. M. (2002). «La metamorfosis de Galatea como *exemplum* retórico» *Góngora Hoy, I-II-III : actas de los Foros de Debate Góngora Hoy, celebrados en la Diputación de Córdoba* . Ed. Joaquín Roses. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba. 43-53.

Quevedo, Francisco de. (1981) *Poesía original completa.* Ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta.

Real Academia Española. (2006) Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español.* «http://www.rae.es» [abril de 2006]

Vega, Lope de. *Obras selectas*. (1991) Ed. Federico Carlos Sáinz de Robles. 3 vols. México, D.F.: Aguilar.

Vilanova, Antonio. (1957) *Las Fuentes y los temas del* Polifemo *de Góngora.* 2 vols. Madrid: CSIC.

Mónica Fuertes Arboix
Costumbrismo al servicio de la sátira:
*El viaje aerostático* de Modesto Lafuente y Zamalloa (1847)
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 2007, LXXXIII, 433-442

# COSTUMBRISMO AL SERVICIO DE LA SÁTIRA: *EL VIAJE AEROSTÁTICO* DE MODESTO LAFUENTE Y ZAMALLOA (1847)

Cuando en 1847 Modesto Lafuente publica el folleto titulado *Viaje aerostático de Fray Gerundio y Tirabeque: capricho gerundiano en que se da cuenta de la expedición que verificaron Fr. Gerundio y su lego en el globo de Mr. Arban y en su compañía, la tarde de I de noviembre de 1847*, el éxito de este escritor afincado en Madrid era ya reconocido en España. Durante los años de 1837 a 1842 publicó casi sin interrupción el periódico satírico y de costumbres *Fray Gerundio*, con tanto éxito y buena acogida por el público que gozó en vida del autor de dos ediciones[1]. A esta obra le siguió el libro de viajes que realizaron en 1842 Fray Gerundio y su fiel lego Tirabeque, protagonistas de su anterior publicación periódica, por tierras de Francia, Bélgica, Holanda y orillas del Rhin. Su prolífica tarea de escritor continuó con la publicación del *Teatro social del siglo XIX* en 1845, para seguir con la ingente *Historia General de España* que le ocupó desde el 1846 hasta el fin de sus días en 1866. Precisamente esta última obra es la que dará fama a Lafuente como el historiador más distinguido del siglo XIX[2].

El viaje imaginario en globo por los cielos de Madrid protagonizado por Fray Gerundio y Tirabeque merece especial atención. Sorprende por lo extraño de

[1] *Fray Gerundio* se publicó desde el primero de abril de 1837 hasta el 26 de junio de 1842, con interrupciones desde el 29 de marzo al 1 de junio de 1838, siendo ésta la fecha de su traslado a Madrid. El primer número publicado en Madrid es del uno de julio de ese mismo año coincidiendo con la publicación bisemanal del periódico.

[2] Hay pocos estudios dedicados a la figura de Modesto Lafuente. De entre ellos destacamos las más recientes: la tesis sin publicar de Marcelino Tobajas, 1974 y la edición de Juan Sisinio Pérez Garzón sobre el *Discurso preliminar* de Modesto Lafuente a la *Historia General de España* (2002).

*Entregado: 13-3-2007. Aceptado: 2-7-2007*

su discurso y organización. Se divide en dos partes muy diferentes entre sí. La primera consta de tres capítulos; en el primero se explica la historia de las ascensiones aéreas y de los globos; sigue una teoría acerca de los globos, sobre su construcción y preparación, además de la historia de los inventores y del funcionamiento del paracaídas; y termina con un capítulo en el que el narrador reflexiona sobre la función de los globos aerostáticos en la sociedad. Esta parte es un estudio minucioso sobre los inventores de los globos y el éxito y fracaso de las ascensiones aéreas y sus consecuencias para el desarrollo de la física y la aplicación de estos inventos en la sociedad.

La segunda parte es la narración del viaje en globo de Fray Gerundio, Tirabeque y Mr. Arban[3] la tarde del 15 de noviembre, el mismo día en el que también se abrían las Cortes en Madrid. Tiene cuatro capítulos: en el primero se explica la resolución y preparación del viaje, le sigue el capítulo dedicado a la ascensión, el tercero habla de lo que vieron desde el globo y el cuarto y último de cómo bajaron. El interés principal del folleto reside, como cabe esperar, en esta segunda parte, ya que es aquí donde se explican las observaciones que desde la altura hicieron Fray Gerundio y su fiel lego con Mr. Arban que son una excusa para criticar abiertamente la vida política y social de Madrid e incluso de España, Europa y América.

La primera parte es un exhaustivo estudio científico-histórico sobre el desarrollo de la aeronáutica a cargo de Fray Gerundio quien destaca en la segunda parte como narrador omnisciente del viaje que él mismo realizó en compañía de su lego. Poner como narrador a Fray Gerundio junto a Tirabeque era casi un deber, pues estos personajes habían alcanzado por entonces tanta fama que muchos provincianos llegaron a la corte en busca de estos entrañables y populares personajes creyendo en su verdadera existencia[4].

Desde nuestra perspectiva actual tanto en el semanario como en las obras posteriores protagonizadas por Fray Gerundio y Tirabeque sorprende el eclecticismo de su narrativa. Es una mezcla de costumbrismo, bromas familiares, discursos graves, literatura popular, reflexiones serias sobre el hombre y el mundo que le rodea y diálogos burlescos, por mencionar sólo algunas de sus características principales. Este eclecticismo es una de las razones que explicaría la falta de estudios sobre *Fray Gerundio* e incluso sobre el Modesto Lafuente periodista y costumbrista satírico. El objetivo principal de Lafuente es la crítica política contemporánea, consecuencia

[3] Los viajes de Mr. Arban fueron muy conocidos en España. Barcelona fue testigo de su primera elevación en globo en 1847 y también de su desgraciado fin, pues desapareció en el mar en el que habría de ser su último viaje.

[4] Mesonero Romanos en las *Memorias de un setentón* considera a Fray Gerundio un ídolo popular, «tanto, que en sus viajes por las poblaciones españolas era objeto de las más entusiastas demostraciones de aplauso y simpatía; y ciudad hubo, y por cierto de las más importantes capitales de Andalucía, que a la entrada en ella del famosos Fray Gerundio se formaron las tropas en la carrera, volteáronse las campanas y salió el Ayuntamiento a felicitarle con su arenga de cajón». Mesonero Romanos, 1994: 93.

de la incompetencia de los diferentes gobiernos en el poder y de la dilatación innecesaria en resolver la crisis económica y la guerra civil. El marco en el que se desarrolla esta crítica es de carácter costumbrista, pues, como es sabido, las características minuciosas de este género, la observación minuciosa, y el medio en donde aparece (la prensa periódica), además de su gran popularidad, eran idóneos para enmarcar la crítica política. Para los escritores esencialmente satíricos de este periodo, el costumbrismo representa tan sólo el marco literario con el que se circunscribe la crítica política. De ahí que algunos artículos sean verdaderos ejemplos del mejor costumbrismo romántico. En el caso específico de Lafuente, la presencia de los protagonistas, Fray Gerundio y Tirabeque, con sus observaciones testimoniales y divertidos diálogos ofrece unidad y consistencia a los artículos, dando a la publicación una innovadora esencia de episodios de aventuras y no de artículos de crítica contemporánea. Precisamente, esta mezcla de literatura costumbrista , ficción y realidad política contemporánea hacen que el investigador dude si acercarse a *Fray Gerundio* desde el punto de vista de la política o la literatura. Las obras posteriores de Lafuente siguen la misma suerte que esta primera publicación y pocos son los especialistas que dedican un estudio detallado a sus obras.

En cambio, en el *Viaje aerostático* es difícil advertir la unidad episódica que se observa en el semanario. De ahí que los nombres de los protagonistas aparezcan en el título del folleto como si se tratara del anuncio de una capillada. El lector sabe que tratándose de Fray Gerundio y de Tirabeque la sátira, los juegos de palabras, los malentendidos y las bromas están aseguradas.

Pero si la intención de Lafuente era ofrecer una capillada más al curioso lector de 1847, es difícil comprender por qué incluyó el tratado científico en la primera parte del folleto; por qué, tratándose de un viaje imaginario, no escogió otro medio, terrestre o marítimo, u otro tiempo, pasado o futuro, igual de válidos para incluir la sátira, sobre todo teniendo en cuenta que el objetivo principal de Lafuente es criticar la crisis política de la España liberal en el reinado de Isabel II. La respuesta a estas preguntas residiría precisamente en la preocupación constante del autor de satirizar la política española, que considera una de las causas principales del retraso económico y cultural del país[5]. Este propósito se superpone al costumbrismo, que no es más que un medio útil por su popularidad y rápida difusión en la prensa para expresar sus preocupaciones.

Hay que tener en cuenta este dato si se quiere entender el tipo de costumbrismo que hizo Lafuente, e incluso el del Larra. Es común en los estudios literarios catalogar a los costumbristas según los parámetros de un costumbrismo tradicional al modo del de Mesonero Romanos. Pero los escritores como Lafuente y Larra escapan a esa clasificación porque su visión crítica, como advierte Vicente Cabrera, «no coincide con el estudio bastante chato de usos populares que es el costumbris-

[5] Leonardo Romero Tobar, 1996: 292-298.

mo de «El curioso parlante» y del resto de los costumbristas de la época»[6]. Es decir, que mientras Mesonero pinta la vida íntima del pueblo, sin prestar demasiada atención a las circunstancias del momento, Lafuente somete la misma sociedad, sobre todo la clase dirigente, a una crítica profunda. Se le puede considerar un retratista de la historia y de la intrahistoria de una España afectada por una grave crisis que el autor no puede ni quiere obviar[7].

Al autor del *Viaje aerostático* le preocupa la cuestión de crear una ficción que no impida al lector discernir la realidad, para destacar la crítica social y política que intenta señalar. De este modo cualquier técnica que hiciera desvanecer la ilusión completamente no serviría para este propósito, pues equivaldría a anular la ficción por completo. Lafuente conoce el gusto del público que lee sus artículos y mesura concienzudamente la ficción y la realidad para que el lector pierda de vista la cáustica critica política que recubre la ficción[8].

Por eso el tratado histórico-científico de la primera parte del *Viaje aerostático* complementa en la segunda la ascensión de Fray Gerundio y Tirabeque. El único elemento de ficción en esta primera parte es el narrador, ya que desde el principio sabemos que se trata de Fray Gerundio. Y es éste, precisamente, el que con su tedioso acopio de datos, fechas, nombres y leyes físicas, mantiene la expectación del lector. Es más, para asegurarse de que éste coopera con su potencial de ilusión, el narrador advierte en un párrafo introductorio que es consciente de que casi nadie pudo observar la ascensión en globo de Fray Gerundio, Tirabeque y Mr.Arban debido a que coincidió con la apertura de las Cortes. Afirma que tampoco quiso anunciar el viaje a fin de que nadie lo supiera y termina diciendo que «Las razones y motivos de esta reserva se expresan en la obra». Y así lo hará, pero tres capítulos más tarde para asegurarse de que el lector leerá la primera parte[9].

«Viajar por los aires era, en la tradición literaria, una excusa para la exposición de la cosmología tolomeica –el *Somnium Scipionis* y toda la secuela de textos medievales y renacentistas que le siguieron –o una forma de practicar sátira social por medio de paisajes y tipos interpuestos»[10]. Lafuente había publicado ya su libro de viajes por tierras de Francia, Bélgica y Holanda en 1842, y en el semanario *Fray Gerundio* escribe acerca de infinidad de paseos por las calles de Madrid y de una salida

---

[6] Vicente Cabrera, 1979: 304.

[7] Sobre las características sociales en la obra de Lafuente ver Julio Caro Baroja,1966.

[8] Por ello la sátira es la que mejor se aviene a los intereses de Lafuente porque una de sus cualidades es, como afirma Rosenheim, «a departure from real truth and, in place of literal truth, a reliance upon what may be callesd satiric fiction». Swift and the satirist's art (17)

[9] De este modo evita tener que explicar los problemas técnicos que tienen durante la ascensión en globo causados por los cambios del viento. El lector que lee el tratado de la primera parte sabe de las dificultades de elevar y dirigir un globo, así como del funcionamiento e invención del paracaídas. Los altercados de Fray Gerundio y Tirabeque adquieren mucho más realismo.

[10] Romero Tobar, 1996: 293.

en diligencia por tierras andaluzas que le llevan a atravesar el estrecho de Gibraltar en barco. Le quedaba lanzarse a volar distanciándose del viaje aéreo provocado por el sueño y las apariciones propias de la literatura satírica española del siglo XVII y de los viajes imaginarios a tierras extrañas que habían sido temas frecuentes en la literatura del siglo XVIII como, por ejemplo, el *Viaje estático al mundo planetario en que se observan el mecanismo y los principales fenómenos del cielo* (Madrid 1793-1794), de Lorenzo Hervás y Panduro. Ahora el punto de vista de la realidad española desde las alturas no necesita de sueños, delirios o observaciones astronómicas, pues el viaje en globo es una realidad con la que el lector español de 1847 se siente identificado[11].

Las primeras ascensiones en globo se hicieron en Francia en 1783 y enseguida fue un fenómeno que fascinaron a escritores y periodistas hasta bien entrado el siglo XIX. Como advierte Romero Tobar, «Los españoles de los años románticos vivieron, pues, el clima de interés extraordinario que despertaba cualquier anuncio de una ascensión aerostática y comentaron algunas de las que habían presenciado – ya fuera Mor de Fuentes al visitar el París de 1834, ya el *Semanario Pintoresco* comentando el vuelo de Garberin en 1816 o el Larra que recuerda el efectuado por Rozo en el Puerto de Santa María en 1832» (288). También en la famosa comedia de magia, *La pata de Cabra*, se representa una ascensión en globo y la caída de su tripulante don Simplicio Bobadilla.

Como ya es sabido, la función de los viajes imaginarios es presentar modelos alternativos de organización social y criticar las costumbres de la sociedad en general. El de Fray Gerundio es, y no podía ser de otra forma según lo dicho anteriormente sobre la finalidad satírica de los escritos de Lafuente, un viaje imaginario satírico (valga la redundancia) con una enorme preocupación por lo real. Esta es, probablemente, la razón del tratado científico de la primera parte y la presencia de Mr. Arban, quien realmente estuvo por tierras españolas durante el año de 1847 haciendo ascensiones en globo desde la capital y desde Barcelona[12]. Lo imaginario y lo real podían mezclarse en el siglo XVIII de forma equívoca en el conocimiento geográfico[13]. Los países imaginarios se situaban generalmente en medio de grandes océanos o en lejanas tierras australes. Fray Gerundio y Tirabeque realizan un viaje

[11] Hay numerosos artículos de Modesto Lafuente en *Fray Gerundio* que tratan de delirios y observaciones astronómicas más íntimamente relacionados con la tradición literaria española de los sueños y viajes imaginarios. De todas formas en estos artículos se aprecia la preocupación de Lafuente por crear una realidad ficticia dentro de los parámetros del decoro que impone la verosimilitud. Escapar y volar sólo para satirizar no es la mejor opción sino que hay que hacer el viaje debe ser ante todo creíble. Véase, como ejemplo, la capillada 63 del 7 de agosto de 1838 en *Fray Gerundio*, "Fray Gerundio y su lego en el observatorio astronómico" (Tomo III).

[12] En el *Viaje*, Mr Arban tiene un papel bastante secundario e incluso se podría afirmar que, a veces, su presencia es imperceptible.

[13] Veáse el artículo de Monroe Z. Hafter, para una definición del viaje imaginario español en el siglo XVIII.

básicamente en vertical: suben y bajan, y no se apartan demasiado de los alrededores de Madrid. Es un viaje satírico anti-utópico, o dystópico, si se quiere, ya que, según García Tortosa, «el rasgo más conocido de las utopías es el de la descripción de las leyes y modos de vida de los habitantes del país lejano»[14]. El Viaje de Fray Gerundio no describe directamente las leyes de los habitantes de Madrid, sino que las crítica, subrayando así su inutilidad y poniendo en evidencia a los hombres que las hacen. La ascensión aérea como el costumbrismo de Lafuente, es sólo una excusa, un viaje más de los realizados por Fray Gerundio en obras anteriores, para hacer crítica política. Cuando Fray Gerundio intenta convencer a Tirabeque de la importancia de este viaje y de su popularidad, éste no se sorprende, «Señor, me respondió, en cuanto que haya en Madrid muchos que quieran ascender no me maravilla, porque en la corte al solo anuncio de un ascenso, así acuden los pretendientes como moscas a plato de miel; y lo que extraño es que no se hayan presentado mas que esa media docena que usted dice»[15].

Cuando Lafuente escribe el *Viaje aerostático* en 1847 hace ya más de diez años que publica escritos satíricos pues los considera como la única vía para construir una realidad, «una imagen que nos permita acercarnos a la realidad con ojos diferentes a los convencionales, ver el acontecimiento con otra perspectiva, ver la violencia, la guerra y la muerte de una forma distinta a la habitual»[16]. Hay que tener en cuenta que la tradición satírica española inmediata a Modesto Lafuente se remonta a los siglos XVI y XVII con escritores como Cervantes y Quevedo[17]. La sátira del siglo XVIII tiene carácter reformista y aleccionador, la del XIX, sin perder este carácter, revela el escepticismo de unos autores que dudaban que una obra literaria pueda corregir la sociedad y al ser humano. Las sátiras políticas con esta particularidad empiezan a aparecer en la prensa en 1833, con escritores como Larra y posteriormente Modesto Lafuente, quienes ya no buscan enseñar deleitando sino hacerlo por medio de caricaturas, ironías y parodias. «El escritor moderno, al contrario del satírico del siglo XVIII, ha perdido la fe en el poder de la razón o en el libre albedrío, y por eso, no enseña a sus compatriotas, los retrata»[18]. Es necesario notar este predominio de la sátira en los escritos de Lafuente que resulta de la insatisfacción con la realidad política contemporánea y que compartió con muchos de sus contemporáneos, como Larra. Modesto Lafuente es representativo del escritor romántico comprometido

[14] Francisco García Tortosa, 1973: 21.
[15] *Viaje aerostático*... 83. Critica al oportunismo y mal funcionamiento dentro de la administración pública española.
[16] Valeriano Bozal Fernández, 1979: 728.
[17] El neoclasicismo es el promotor del resurgimiento de esta corriente estética e Ignacio de Luzán su representante más destacado cuando publica en 1737 su conocida *Poética*. De todos es sabido que la preocupación principal de la Ilustración es el de enseñar deleitando y, así, el arte se subordina a la docencia y la moral, de ahí la abundancia de obras satíricas en esta época con una clara intención reformista.
[18] Coughlin, 2002: 92.

con las circunstancias que afectan a su país y estará en la línea de muchos de sus contemporáneos que se hicieron escritores para ser políticos. De otra manera no se entiende esa afición por la sátira: criticar es practicar una actividad política. Como escribe Joaquín Alvárez Barrientos,

> La literatura era un poder y los políticos intentaron neutralizarlo empleando a escritores para imponer un orden del que habían de participar, pero desde ese orden y desde la sumisión que implicaba estar al servicio de un político, los literatos buscaron su autonomía, por ejemplo, en el espacio de la sátira, aunque también desde la dependiente independencia económica que suponía tener un puesto en la Biblioteca Nacional o un acta de diputado, forma de adhesión al orden político. La polémica, la sátira, la denuncia literaria eran manifestaciones de la relación belicosa que existía entre algunos miembros de los dos grupos (escritores y políticos), en las que a menudo se ocultaban las verdaderas razones de los enfrentamientos, o se disimulaban bajo asuntos aparentemente tan solo literarios para contar con mayor libertad de movimiento y para influir sobre la opinión pública de forma más efectiva […] Por otro lado, aunque los ataques fueron políticos, quienes los hacían también eran escritores y no podían dejar de lado esa dimensión[19].

Desde esta perspectiva satírica que lo impregna todo se entiende que en el *Viaje aerostático* la salida en globo se quiera realizar, en un principio, desde Barcelona a Madrid, donde casualmente se encontraban Mr. Arban, Fray Gerundio y Tirabeque. De este modo puede hablar de la situación política en las demás provincias españolas, y cuando Tirabeque expresa a su amo el miedo que le provoca un viaje en globo desde la capital catalana, Fray Gerundio la advierte que

> han de ser mucho menos los peligros que corramos yendo por los aires, que los que tenemos que correr por cualquiera de los otros dos caminos que hay de aquí a Madrid. Puesto que si vamos por Zaragoza, nos ponemos a caer en manos de los matinés catalanes (…); y si vamos por Valencia, suponiendo que pasáramos con felicidad el bendito golfo de San Jorge, nos quedaría luego ese camino de Valencia a Madrid, que es otro golfo de tierra, en que el carruaje marcha constantemente a guisa de fluctuante barco, y en el que el mayoral y el zagal tienen que hacer oficios de contramaestre, y aún así el credo no puede separarse de la boca del viejo cristiano, porque cada paso es un escollo en que hay peligro de muerte[20]

Además, este viaje ha de ser diferente a los que comúnmente se hacían en las exhibiciones que se limitaban a ascender a 200 pies de elevación en globo cautivo, es decir, sujeto por medio de una cuerda. Fray Gerundio le explica a Mr. Arban que lo

[19] Álvarez Barrientos, 2004:18.
[20] *Viaje aerostático*… 83.

que quiere es «ir en globo libre y correr la suerte del verdadero aeronauta; porque para una libertad restringida, señor Arban, no hubiera yo pensado en desprenderme de la tierra, que harta por acá está de ese género, y esto de tirar de la cuerda y cortar los vuelos, hay aquí muchos que lo hagan a las mil maravillas con todo el que se lleve trazas de remontarse un poco»[21]. Observamos en estas significativas palabras de Fray Gerundio el doble sentido político de la frase y que se repetirán a lo largo del folleto para evidenciar otras irregularidades del gobierno.

La contemplación del mundo desde las alturas facilita la animalización y cosificación de los hombres y los paisajes, pudiendo equiparar a los diputados a la salida de las cortes con hormiguitas, por ser «agenciositos y hacendosos», «con la diferencia que las hormigas solo en agosto hacen su recolección para el invierno, y para los diputados lo mismo es agosto que diciembre, que todos los meses del año, pues todos son buenos para hacer su cosecha»[22].Cuanto mayor altura alcanza el globo más se agranda el punto de vista y más imaginario se convierte el viaje, pues Tirabeque puede incluso «ver» que los mejicanos están muy tristes debido a la toma de la ciudad de México por los Estados Unidos; a lo que sigue la reflexión moral de Fray Gerundio sobre la ley del más fuerte, llegando a la conclusión de que «los Estados Unidos acabarán, sino hay quien los contenga en su carrera de usurpaciones, por absorverse [*sic*] todos los estados americanos». La conversación entre Fray Gerundio y Tirabeque pasa a ser un repaso de la política europea del momento sin importarles demasiado estar a bordo de un globo. Sólo al final expresan el deseo de volar hacia la luna, un viaje imaginario, esta vez utópico, pues Tirabeque tiene la esperanza de que allí las cosas sean diferentes: «tendría mucho gusto en tratar a los habitantes de la luna, y ver si por allá hay más sinceridad y buena fe que en la tierra, si hay menos farsa política y más patriotismo, diputados que hagan mas y hablen menos, ministros que hagan algo menos para sí y algo más para el pueblo; en una palabra, mi amo, a ver si en la luna encontraba mejores hombres y mejor gobierno que en la tierra»[23].

Romero Tobar opina que nuestros costumbristas no supieron aprovecharse de la excepcional novedad científico-cultural que suponían los vuelos aerostáticos, y afirma que «no acertaron a ver una posibilidad nueva de adoptar un punto de vista inusitado; pesó sobre ellos la tradición literaria, y el resultado fue que sus descripciones de los viajes aéreos fueron mucho más un homenaje a viejos modelos que un replanteamiento de lo que podía hacerse a la hora de pintar el mundo desde arriba»[24]y, como ejemplos, da el conocido artículo de Larra, *El hombre globo,* y el *Viaje aerostático* de Lafuente. Ya Larra había mostrado su interés por los globosen tres breves artículos publicados en 1833 en *La Revista Literaria* y el *Correo de la Damas*. El tema principal es el fracaso de las ascensiones de don Manuel García Rozo, «en las ascen-

[21] *Viaje aerostático*… 84-85.
[22] *Viaje aerostático*… 101.
[23] *Viaje aerostático*… 133
[24] Romero Tobar (1996: 293)

siones que hemos visto hasta ahora el aeronauta no baja, porque no sube». Y en «El hombre-globo» de 1835 utiliza los descubrimientos de la física para hacer una crítica de la política de la España del momento equiparando sus fracasos con los de las ascensiones, concluyendo que, «los Rozos, que hasta ahora han hecho pinitos a nuestra vista, parece que ya se han elevado cuanto elevarse pueden». El viaje en globo es materia para un viaje imaginario, que en el caso de Larra, siempre fracasó, y en el caso de Lafuente es anti-utópico y anecdótico. Coincidimos con Romero Tobar en que los escritores costumbristas no supieron aprovechar el punto de vista distanciado y objetivo que ofrecían las alturas, pero como hemos señalado anteriormente, Lafuente no es tan sólo un costumbrista sino un escritor satírico que sigue modelos costumbristas para llegar al mayor número de lectores.

Modesto Lafuente supo compaginar la ficción con el periodismo satírico porque entendió que para llegar al lector, abrumado por la aparición y desaparición constante de periódicos de política contemporánea, debía satisfacer su voluntad. El acierto de Lafuente consiste en haber creado dos personajes ficticios capaces de llevar el peso de la actualidad política, la realidad social, las modas literarias y la sátira sin aburrir ni cansar.

Como escribe Tarr, «Larra is no mere costumbrista, a writer of humorous sketches of once contemporary but now antique manners and customs, the pigeonhole usually assigned him, for convenience of classification, in the manuals of literature»[25]. Al Lafuente de 1847 que escribe sobre política no le interesa la pintura desde las alturas ni tampoco el costumbrismo como género literario *per se*. Tampoco a Larra quien escribía de 1835 : «¡Costumbres! ¡Otra vez! ¡Costumbres y siempre costumbres! ¿Quién le ha dicho a Fígaro que puede importarle al público madrileño de junio de 1835 ni el bosquejo de sus costumbres que sabe él mejor que el que se las viene a contar ni las observaciones de sus viajes, ni...?». Lafuente escribió artículos de costumbres por ser un marco idóneo para retratar y ridiculizar a través de sus seres de ficción la sociedad y la política española. El viaje en globo le abre ahora un nuevo espacio y por eso debe familiarizar al lector con ese mundo extraordinario que poco a poco empieza a formar parte de la vida cotidiana de los cielos de Madrid.

MÒNICA FUERTES ARBOIX
COE COLLEGE, IOWA

[25]Courtney Tarr (1947:47)

## Bibliografía

Álvarez Barrientos, Joaquín (Ed.) (2004). *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*. Cádiz. Biblioteca nueva, servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Bozal Fernández, Valeriano (1979). *La ilustración gráfica en España*. Madrid. Comunicación.

Cabrera, Vicente. (1979). «El arte satírico de Larra». *Mariano José de Larra*. Madrid. Taurus.

Caro Baroja, Julio. (1967). *Don Modesto Lafuente y sus escritos de carácter social*. Madrid. BRAH, Tomo CLX.

Coughlin, Edward V. (2002) *La teoría de la sátira en el siglo XVIII*. Newark Del. Juan de la Cuesta.

García Tortosa, Francisco. (1973) *Viajes imaginarios en el siglo XVIII inglés y su fondo cultural*. Salamanca. Universidad de Salamanca.

Hafter, Monroe Z. (1975). «Toward a History of Spanish Imaginary Voyages» *Eighteenth-Century Studies, Vol. 8*, Número 3. Páginas 265-282.

Lafuente y Zamalloa, Modesto. (1839) *Fray Gerundio. Periódico satírico de política y costumbres*, Madrid. Imprenta de Mellado, segunda edición, 15 volúmenes.

____ (1847) *Viage aerostatico de Fr. Gerundio y Tirabeque: capricho gerundiano: en que se dá cuenta de la espedición aérea que verificaron Fr. Gerundio y su lego en el globo de Mr. Arban y en su compañía, la tarde de I de noviembre de 1847*. Madrid. P. Mellado.

Mesonero Romanos, Ramón de. *Memorias de un setentón*. (1994).Edición de José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos. Madrid. Editorial Castalia.

Pérez Garzón, Juan-Sisinio. (2003) *Modesto Lafuente, artífice de la historia de España*. Pamplona. Urgoiti editores S. L.

Romero Tobar, Leonardo (1996). «La descripción costumbrista en los viajes aéreos». *Romanticismo 6. Actas del VI congreso El costumbrismo romántico*. Pág. 292-298.

Rosenheim W., Edward. (1963) *Swift and the satirist's art*. Chicago. The university of Chicago Press.

Tarr, Courtney, F. (1937) «Mariano José de Larra». *The Modern Language Journal*. Vol. 22. Número 1. Páginas 46-50.

Tobajas López, Marcelino. (1974) *Vida y obra de D. Modesto Lafuente*. Madrid: Universidad Complutense. (Tesis doctoral sin publicar).

Alejandro Alonso Nogueira y Susana Bardavío Estevan
Notas para una edición de *La sirena negra*: apuntes de un manuscrito
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 2007, LXXXIII, 443-454

# NOTAS PARA UNA EDICIÓN DE *LA SIRENA NEGRA*: APUNTES DE UN MANUSCRITO*

El manuscrito autógrafo de *La sirena negra* se encuentra depositado en el fondo de libros raros y curiosos de la Hispanic Society of America. No hay datos que permitan asegurar cómo llegó a esta institución, pero es probable que se tratara de un regalo de Emilia Pardo Bazán a Archer Milton Huntington cuando la autora fue invitada a formar parte de esta sociedad[1], a mediados los años diez.

Se trata de un manuscrito completo y autógrafo que consta de 230 cuartillas rayadas escritas a mano por una sola cara, según la práctica habitual de Emilia Pardo Bazán. El análisis cuidadoso de este testimonio, sin embargo, hace evidente que aunque doña Emilia le hubiese declarado a su amiga Blanca de los Ríos que se había puesto «a trazar, de una sentada, *La sirena negra*»[2], la obra fue el resultado de un complejo proceso de elaboración, probablemente más largo de lo que pudo

*Para Ottavio di Camillo, que probablemente no esté de acuerdo con este trabajo, por habernos enseñado a no estar de acuerdo.

[1] El manuscrito de *La sirena negra* llegó a la *Hispanic Society* cedido por el propio Huntington y no consta exactamente la fecha de incorporación; además de este manuscrito, también se conserva en esta misma institución el del ensayo *Pedro Antonio de Alarcón, estudio biográfico*, que se publicó en 1892. Queremos agradecer a Isaías Lerner sus sugerencias durante la transcripción del manuscrito y a John O'Neill, responsable del cuidado de la sección de manuscritos de la Hispanic Society of America, su paciencia y gentileza.

[2] La referencia, que normalmente se cita a través de la monografía de Carmen Bravo Villasante, 1973, se encuentra entre las cartas de Emilia Pardo Bazán depositadas en la Biblioteca Nacional, en concreto, la fechada en Sada, el 20 de octubre de 1907.

*Entregado: 3-10-2007. Aceptado 22-10-2007*

pensar su amiga y correspondiente: páginas corregidas una y mil veces, tachadas y re-escritas, cuartillas recortadas y superpuestas sobre otras, a veces mal numeradas, junto a otras limpias, trazadas con mano firme, revelan la cantidad de trabajo que la autora tuvo que llevar a cabo para enviar a su editor la versión final del manuscrito de una obra que, por otra parte, habría de sufrir nuevas correcciones en las galeradas, como se puede comprobar cotejando la versión final del manuscrito y el texto de la prínceps. Al mismo tiempo, las añadidos en el interlineado, las variantes por adición, por sustitución y por cancelación y, finalmente, tanto las cuartillas que son fruto de la reutilización de páginas previas como aquellas que parecen el resultado de una copia en limpio hacen ver que detrás de la intención final del autor, a la que acude la crítica para justificar sus ediciones e interpretar tanto los aspectos formales como los materiales de la obra impresa, se esconde, sin embargo, un haz de pequeñas voluntades y opiniones, incluso durante la elaboración del manuscrito, que sólo muy fragmentariamente se pueden recuperar.

## Cronología, edición y momentos textuales.

Lo primero que llama la atención cuando se estudia directamente este testimonio es que, siendo su fecha de composición posterior a la de *La Quimera* y a las cuartillas de *La esfinge*, esté escrito a mano, ya que de acuerdo con el testimonio de su hijo en la breve nota que acompaña la donación de este último manuscrito, la autora en sus últimos años, debido a su fuerte miopía, solía escribir a máquina y repasar después a mano los errores de sus originales[3]. Sin embargo, los testimonios de estas dos obras, que la propia escritora consideraba parte de un mismo ciclo al que también pertenecía *La sirena negra*, muestran que la técnica de redacción fue di-

[3] Vid la carta del Conde de Torre de Cela que acompaña al manuscrito de *La esfinge*, que también refiere informaciones interesantes en torno a la historia material de los manuscritos de la novelista, si bien deberían ser comprobadas, ya que parecen un poco inexactas: «No existe ningún manuscrito completo de la Condesa de Pardo Bazán, por cuanto la autora los destruía al recibirlos de la imprenta acompañados de las primeras galeradas. Además, en sus últimos años empleaba únicamente la máquina de escribir porque a causa de su extremada miopía, la pluma la obligaba a una posición muy violenta, muy inclinado el busto hacia delante, de lo cual, al poco tiempo, resultaba gran fatiga. Dactilografiaba sin mirar el teclado, muy de prisa e incorrectamente y, después, corregía a mano las faltas de las cuartillas. Lo único que el Conde de Torre de Cela encontró en las Torres de Meirás, cuando, al heredarlas, examinó los apeles de su insigne madre, ha sido el principio de una novela que adjunto. *La Esfinge*, debía ser algo así como la continuación de *La sirena negra* y, quizás, cerrase el ciclo de las novelas místicas. » (Arquivo Municipal de A Coruña, Mss. 10). Un claro ejemplo de la técnica de trabajo aquí referida es también el manuscrito de *La literatura moderna en Francia. La Decadencia*, conservado en la Real Academia Galega, donde se aprecia claramente en las cuartillas mecanografiadas los problemas de Emilia Pardo Bazán para reconocer el final de línea y el final de cuartilla. Una y otra vez caracteres e incluso líneas enteras se superponen, probablemente porque no tenía un control visual de lo que estaba escribiendo.

ferente en cada caso y, por tanto, es posible conjeturar que hay un problema cronológico[4], así habría que pensar por qué razón, tanto el testimonio de *La Esfinge*, que sus declaraciones al *Heraldo* parecen datar en torno a 1898, como el de *La sirena negra*, cuya redacción es diez años posterior, están escritos a mano, sin que su estudio material haga pensar en absoluto que estamos ante la caligrafía de un miope, y por qué, sin embargo, el mecanoscrito de *La quimera*, sobre el que la autora trabajó en los primeros años del siglo, si parece haber sido escrito conforme a lo narrado por su hijo.

Por lo que se refiere a *La sirena* negra, es el incompleto epistolario de doña Emilia lo que permite acotar el periodo de tiempo, en que la autora estuvo dedicada probablemente de un modo muy intenso, como hace patente la materialidad de las cuartillas, a la escritura y, en cierto sentido, a la composición de la novela. Porque si en la carta a Blanca de los Ríos datada en las Torres de Meirás el 16 de julio de 1907 la autora indicaba «Mi trabajo aquí no ha empezado aún, estoy todavía en la racha de amueblar, ordenar, disponer… Creo que haré *La esfinge*, aun cuando preferiría hacer *La sirena*; pero morderemos primero la corteza más dura»[5], a la altura del 20 de octubre de ese mismo año, todavía desde las Torres de Meirás, doña Emilia parece haber al menos ya organizado el diseño editorial del manuscrito que se conserva en la ciudad de Nueva York[6]:

> «Escribí parte de *La esfinge*; pero ahora la interrumpo y me puse a trazar, de una sentada *La sirena negra*, novela no muy extensa (unas 250 páginas) para el editor Villavicencio. Las tres novelas, enlazadas con *La Quimera*, son una sola cosa, aunque sean distintos los personajes, y lo mismo me da trabajar en una que en

[4] La primera referencia a un ciclo de novelas post-naturalistas la ofrece Pardo Bazán en sus declaraciones al *Heraldo de Madrid* en las que no habla aún de *La sirena negra*: «No era esta la novela [se refiere al *Niño de Guzmán*] que yo tenía planeada a fines del año 1897, sino otra muy distinta, que había de titularse *La esfinge*, y comprender una segunda parte titulada *La Quimera*». En este mismo artículo se incluye la referencia al original de *La esfinge* del cual, según la autora, existían ya «sobre cien cuartillas». Vid. «El veraneo de los autores. Emilia Pardo Bazán». *Heraldo de Madrid*. 3 de septiembre de 1899. El original conservado en el Arquivo municipal de A Coruña consta sólo de 26 cuartillas. Vid. Nelly Clemessy. (1971) «En torno a unas cuartillas de Dª Emilia». *Revista del Instituto José Cornide de estudios coruñeses. Homenaje a Emilia Pardo Bazán*. 7. 7-13. En 1906, sin embargo, cuando se refiera a este mismo ciclo novelesco en carta a Francisco Giner fechada el 16 de septiembre de 1906, doña Emilia declarará: «(...) entre ceja y ceja, tengo desde hace años, lo mismo *La Quimera*, su pendante *La esfinge*; la ciencia transformada en misticismo. Pero ese tema es infinitamente más difícil; sé menos de él, mucho menos; habrá que mascarlo despacio». Carta depositada en el Archivo Giner y que cita Pilar Faus, (2003) *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza. 264.

[5] Creemos que hay una discrepancia entre esta referencia y la historia textual de *La esfinge*, que tal vez obligue a pensar en que esta *Esfinge* no es la misma que aquella a la que se refería la autora en la entrevista de el *Heraldo*. La referencia de Giner citada en la nota anterior podría apoyar esta conjetura.

[6] Cfr. [«Cartas a Blanca de los Ríos»] Biblioteca Nacional. Mss. 21988/6

> otra. Nacieron a un tiempo en mi pensamiento. Son *La Quimera*, *La sirena rubia*, *La esfinge*, *La sirena negra*, -y acaso, si tengo paciencia, *El dragón*. Ignoro si las sufrirá bien el lector mío. *La sirena negra*, a mi parecer, ya va jondita, pero acaso no divierta, ni sea entendida, si algo encierra.»

Si se tienen en cuenta las palabras del director literario de Villavicencio, Alberto Insúa, la obra debió pasar en un tiempo muy breve desde el estudio hasta la edición y composición, ya que las primeras reseñas de la obra son de principios de marzo de 1908[7].

Ahora bien, ni el brevísimo tiempo de redacción del manuscrito y de composición del volumen, ni las declaraciones de doña Emilia en las que quiere hacer ver que se trata de una novela escrita *more romántico*, de un tirón, pueden ocultar el palimpsesto que se esconde bajo la prínceps: un minucioso e intenso trabajo de reescritura que se manifiesta en la confusa materialidad de las cuartillas, donde es posible reconocer al menos cuatro estratos textuales, fruto de las sucesivas intenciones del autor, sus denodados esfuerzos por imponer un sentido sobre la ficción que estaba narrando.

Las cuatro fases de redacción del texto parten de una primera, anterior y perdida, que se podría reconstruir hipotéticamente y de un modo incompleto a partir de N, el manuscrito base. Esta primera etapa, que denominaremos β, subyace bajo los nueve primeros capítulos de la novela, es decir, las primeras 117 cuartillas[8]. Lo que permite señalar la existencia de β es la superposición constante del

---

[7] La primera de Eduardo Gómez de Baquero en *Los lunes del Imparcial*, el 10 de marzo de 1908. en ese mismo mes saldría la de Cristóbal de Castro en *El Heraldo de Madrid*, el 30 de marzo. Para la historia de la prínceps son muy valiosas las breves notas de Alberto Insúa que además permiten reconstruir de un modo más exacto el papel que editores y correctores desempeñaban incluso en la edición de los textos de los autores más prestigiosos; el caso paradigmático es Rubén Darío. Por otra parte, esta información, contrastada con los epistolarios conocidos permite reconstruir un perfil más preciso de Valle Inclán como escritor profesional, comparado precisamente, con la actitud de Rubén y la de doña Emilia. Y, más en general, permite interpretar sociológicamente la constitución del campo literario moderno en España. Respecto a *La sirena negra*, Insúa, p.527, señala: «Con la Pardo Bazán no tuve ningún roce [a diferencia de lo que había sucedido con Valle-Inclán] ¡Qué había de tener! Lo que pidió, adelantado, por su *Sirena Negra* lo obtuvo inmediatamente. Su mayordomo me trajo las cuartillas. Toma y daca.» La obra salió en esta editorial nueva un año más tarde que los *Aromas de leyenda* de Ramón del Valle-Inclán y el mismo año que *El canto errante* de Rubén Darío, en una serie donde paradójicamente fue rechazada *Casta de hidalgos* de Ricardo León, novela que habría de convertirse en uno de los éxitos, hoy olvidado, de la literatura española de los años 10 y que fue casi suficiente por sí sola para ganarle al autor el apoyo de la Real Academia. Vid. Alberto Insúa. (1960) *Memorias.1.Mi tiempo y yo*. Madrid: Tesoro. «Un árbol de hojas de papel». 524-528.

[8] Que este momento al final del capítulo IX y comienzos del X, pudo corresponder con el final de β, también parece apuntarlo tanto ciertas variantes textuales, cfr. nota 10, como la presencia de cuartillas copiadas en limpio con una numeración inverosímil; Capítulo IX: 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 115 [sic], 116, 117; Capítulo X: 117 bis, 112

nombre de Rita sobre otro tachado, el de Olivia que a veces se produce en aquellas cuartillas compuestas por fragmentos pegados y solamente en la superficie que ocupan los citados fragmentos. Un ejemplo claro, es la cuartilla 23, que se corresponde con el fragmento que va desde «(…) de París que desempaquetaron la víspera (…) con la muerte, sin más diferen-» (Pardo Bazán 1908: 32-33). En los dos fragmentos pegados, que ocupan, más o menos, el cuarto superior y el cuarto inferior de la cuartilla, y que están superpuestos sobre la página en blanco, figura la doble denominación Rita/Olivia, mientras que en el fragmento intermedio y de un modo muy apretado que le hace aprovechar incluso el espacio entre líneas, se alude a la protagonista con el nombre de Rita solamente. Las cuartillas que siguen a la aquí referida, 24 y 25, contienen sin embargo, con letra clara trazada con firmeza, sin apenas borrones o manchas y sin hacer el uso del interlineado, el final del capítulo II, y se refieren al personaje femenino solamente por el nombre final, Rita. La cuidada caligrafía de estas dos últimas cuartillas, se interrumpe bruscamente al llegar a la número 26 y con ella, vuelve la denominación doble, Rita/Olivia, para aludir a la protagonista. De algún modo, según conjeturamos, Pardo Bazán consideró insuficiente esa primera versión cuyo borrador apenas podemos reconstruir, y decidió escribir de nuevo su relato, reutilizando algunos de los fragmentos del manuscrito original, que sometió a un trabajo de amplificación y corrección. La numeración superpuesta, según la cual 22 fue 21, 23 fue 22, 24 y 25 aparecen sin tachadura y 26 parece haber sido 25, refuerzan la hipótesis de la existencia de una doble redacción o, lo que es lo mismo, una fase previa que podemos inferir de la materialidad del manuscrito conservado. De este fragmento, es solamente en las cuartillas 24 y 25, carentes de doble numeración ni de aparentes correcciones textuales, donde la madre de Rafaelín es aludida como Rita, mientras que, tanto aquellas cuartillas que incluyen fragmentos físicamente reutilizados, como la 23, como las que siguen a la 25, mantienen esa doble redacción que remite a β. Por otra parte, 24 y 25 son copia autógrafa del borrador hechas en limpio y, en consecuencia, posteriores tanto a β como a la primera redacción de N.

Es decir, en β Rita se llamaría Olivia; en algún momento, que hipotéticamente podría situarse en torno a los capítulos IX o X de N, la autora decidió reescribir β, introduciendo además cambios y modificaciones que afectan a algún personaje, como el cambio Rita/Olivia[9]. Lo que conservamos, N, por tanto, es un

---

[sic], 118, 119, 120, 121, (...) 130. Algunos de estos números aparecen escritos sobre una numeración anterior, que no parece corresponder con el desarrollo argumental. Aunque Pardo Bazán suele paginar varias veces sus cuartillas, 115 aparece repetido y 112 duplicado y fuera de secuencia, aunque no es posible reconocer ninguna interrupción o incoherencia en la narración. Esta numeración caótica es una de las razones de que el manuscrito final conste de 230 cuartillas, aunque la última sea la número 226.

[9] La última ocurrencia de esta denominación doble en la cuartilla 117, que se corresponde con el capítulo IX, en el momento en que Gaspar despide a Marichu. Esta ocurrencia, sin embargo, es posterior a la aparición de Rita Quiñones como madre del niño, en la cuartilla 103; proba-

manuscrito que incluye fragmentos que formaron parte de β; al mismo tiempo, N está materialmente compuesto por cuatro tipos de cuartillas físicamente heterogéneas que remiten a cuatro fases o momentos textuales: a) aquellas que incluyen fragmentos pegados, esto es, cuartillas compuestas, b) cuartillas corregidas, que directamente implican una doble redacción, tanto por la doble referencia Rita/Olivia como por la reutilización del espacio interlineado y marginal, c) cuartillas limpias, cuya cronología relativa es imprecisable y en las que las marcas de doble redacción, que permitían distinguir los estratos anteriores, han sido borradas y d) cuartillas limpias que, sin embargo, presentan correcciones en el espacio entre líneas. Ejemplo de las primeras es la 23, que se comenta con detalle más abajo, de las segundas la 22, de las terceras la 24 y la 25 y, finalmente, de las cuartas la 103, la cual, si bien es posterior desde el punto de vista de la cronología de su elaboración a la cuartilla 116, y por tanto a la fase de composición, también, por sus marcas autógrafas, es algo más que una copia en limpio y ha debido de ser trabajada con posterioridad.

Ahora bien y de un modo por lo menos paradójico, el sentido de esta *amplificatio* no es puramente estilístico sino que afecta a cuestiones de fondo que tienen que ver, en última instancia, con la imaginación geográfica, en cierto sentido post-imperial, sobre la que se narra la novela. Si la hermana de Gaspar Montenegro, es una viuda cuyo marido murió después de su estancia en Cuba (Pardo Bazán 1908: 21), los orígenes familiares de Rita/Olivia, la joven a la que parece pretender Gaspar, también remiten al mundo colonial, en concreto al final del imperio en el archipiélago filipino y lejos de ser una anécdota histórica parecen estar detrás del proceso de reelaboración de la historia que explica el paso de β a N.

No podemos saber qué contenían los otros fragmentos rechazados de las cuartillas 23 y 24 del original perdido, pero es muy significativo que la muy trabajada cuartilla 23 del manuscrito conservado, incluya precisamente en el tercio que no ocupan los fragmentos pegados del manuscrito original la narración de la infancia de Rita, llamada en este fragmento, a diferencia del resto de la cuartilla, por su nombre: la historia de una desgraciada infancia en colonias y la alusión al origen incestuoso de su hijo Rafael[10]. El carácter paradójico de esta *amplificatio*, probable-

---

blemente se trate también de un fragmento pasado a limpio y por tanto perteneciente al tercer estrato textual, luego a su vez corregido. De todos modos, las cuartillas que incluyen los capítulos VIII, IX y X parecen haber sido reelaboradas varias veces y, en algún caso, como probablemente la 103, son copias en limpio del borrador. En esas mismas páginas aparecen dos versiones del nombre de Desiderio Solís; no es posible extenderse en este análisis.

[10] El fragmento que ocupa la parte central de la cuartilla es el siguiente: [-fragmento tachado] [+fragmento añadido] Mss. cuartilla 23:

-En la vida pasan cosas,… vaya! más gordas que todo eso!

He [-logrado averiguar] [+sacado en limpio] que [-Oli] Rita vive de una pensioncilla que le pasa [-***] su abuela maternal; que su madre murió hace bastantes años; que de su padre no se sabe, [-creyéndose], y que se le cree en Manila otra vez; [-que] y que la abuela, señora [-

mente ligada a la reorganización del manuscrito, tiene que ver precisamente con su carácter tardío y, por tanto, posterior a β y casi diez años a aquel momento en que Pardo Bazán había decidido interrumpir la escritura de *La esfinge* y *La Quimera*, y dar a la luz su también incompleto *Niño de Guzmán* y su colección de *Cuentos de la patria*. Si Pardo Bazán declaró al *Heraldo de Madrid* que fueron las circunstancias históricas en torno al 98 las que la llevaron a abandonar este ciclo novelístico, en el que en carta a Blanca de los Ríos casi diez años más tarde, también quiso incluir *La sirena negra*, es paradójicamente durante la reescritura de la narración original cuando decide incorporar, ya no aprovechando los márgenes ni añadiendo una cuartilla «bis», como hará más adelante, esta información histórica[11]. Que de algún modo quiso conectar el origen familiar de Rita/Olivia con la pérdida de las colonias, también lo parece apuntar que las primeras referencias a su familia aparecen completadas en el interlineado: «Mss. cuartilla 19, [+¡Qué tierra aquella! Calor pegajoso… y está uno tan flojo, tan débil…] // cuartilla 20 [+a eso llaman aplatanarse… Luego nos volvimos a España… En Madrid nació Rafaelín, pobrecito mío….]» y por tanto corresponden a un momento textual posterior a la escritura inicial, aunque no es posible precisar si anteriores al cambio que dio lugar a N.

En esta misma línea, en las cuartillas 19 a 23 de N puede apreciarse una serie de fragmentos pegados, probablemente procedentes de β. En los que se incluyen más datos acerca del personaje de Rita Quiñones. Todo parece indicar que, en lugar de rescribir todo el capítulo, donde re-elaboraría la biografía del personaje, recortó aquello que quería salvar y lo pegó en cuartillas blancas, en las que incluyó más información, o mejor dicho, nueva información, entre los antiguos fragmentos.

Los datos sobre Rita Quiñones que se incluyen en la segunda fase de redacción de la obra remiten a la relación incestuosa del personaje con su padre y no son, por tanto, una mera corrección estilística. A partir de aquí, la historia de Rafael, la histeria de Rita y también la sífilis de la que finalmente morirá cobran nuevo sentido, al enfatizarse que más que tratarse de un tópico naturalista o decadente estamos ante una ficción que remite directamente a la historia y que apunta hacia una lectura de la enfermedad en clave alegórica, por otra parte presente en alguno de los relatos que incluyó en sus *Cuentos de la patria*. Que para la autora esta conexión no es meramente contextual lo hace aún más evidente la inclusión en las galeradas

---

***] pudiente de San Lúcar aunque envía limosna a su nieta, no ha querido volver a verla: sin duda la maldice/ [-Toda] Mi información ha sido fragmentaria: hoy arranco un pedacillo de verdad, mañana otro; y queda, detrás de los hechos escuetos que voy enfilando como pájaros muertos por varilla de cazador, [-algo] un infinito de historia, un [-***] [+secreto] que presento y que [-***] [+me irrita, como [-el ***] la fragancia de] [-***] [+un] vino cerrado de armonía al [-borracho] [-***] bebedor de oficio.

[11] Cfr. «El veraneo de los autores. Emilia Pardo Bazán». *Heraldo de Madrid*. 3 de septiembre de 1899.

de una frase rotunda, «He percibido que aquí está la clave...» (1908: 27), con la que Gaspar interpreta la trágica situación de Rita/Olivia, la madre enferma.

Si se ha hecho hincapié tanto en las modificaciones materiales del manuscrito, en un fragmento bastante breve y de las implicaciones que estas tienen para el argumento de al obra, es para subrayar que la breve gestación de *La sirena negra* no fue exactamente un proceso lineal presidido por una única intención autorial. La misma materialidad del manuscrito, y las variantes de autor, tanto las canceladas, como las que se pueden deducir de una lectura crítica de estas cuartillas y de la reconstrucción de las galeradas, hacen evidente que el autógrafo de *La sirena negra* es en realidad un palimpesto en el que es posible reconocer, al menos, cuatro momentos textuales; el manuscrito original β, cuyos fragmentos han sido materialmente reutilizados para componer el manuscrito conservado, N, y dentro de N, al menos otros tres más, que además, no responden exactamente a la búsqueda de una progresiva estilización.

No se puede, desde luego, asegurar que estos tres estratos se superpongan completamente, ni que se trate de fases de elaboración completas, pero sí indican cuatro momentos de la historia textual, cada uno con su propia lógica y por tanto representativos de más de una intención autorial probablemente imposible de recuperar en su totalidad, del mismo modo que una cronología de las fases de elaboración del manuscrito solo puede ser provisional, ya que no es posible reconocer en qué momento decidió utilizar un interlineado, llenar un margen o efectuar una tachadura y mucho menos, efectuar una copia en limpio. Sabemos, eso sí, a través de evidencias internas, que unos cambios fueron después de otros, como por ejemplo que la cuartilla 24 y 25 fueron elaboradas después de la número 26, pero no podemos saber si este proceso es simultáneo a los cambios de los capítulos IX y X. Al mismo tiempo, a través de evidencias materiales, como por ejemplo el tipo de cuartilla, podemos conjeturar ciertos momentos textuales que tal vez sirvan a la crítica para leer de un modo más matizado la historia de Gaspar Montenegro.

Por otra parte, si se ha intentado conectar la historia del manuscrito con la hermenéutica de la novela no es porque se quiera apuntar a una lectura que viese en Rita/Olivia una versión en castellano de la mujer loca escondida en el ático, aunque tal vez podría leerse también así, sino porque constituye un línea de sentido que para la autora no era circunstancial, como prueban las sucesivas reelaboraciones a mano, que el texto blanco de la prínceps, en su claridad, oculta.

## Reflexiones filológicas. Filología de autor.

En la edición de textos contemporáneos el estudio del manuscrito original ocupa una posición bastante modesta. Ya que en la medida en que la mayor parte de las ediciones el autor bien ha controlado bien ha autorizado las versiones impresas, el manuscrito ha sido considerado casi un borrador, una documentación pu-

ramente erudita y subordinada al «texto» de la obra, en terminología de la crítica genética francesa, un tipo de «*avant-texte*» que permite reconstruir el taller del escritor así como anotar las variantes no realizadas a pie de página o en el aparato crítico, pero que no puede impugnar las lecturas de la tradición impresa. Muy lejos de la tradición clásica americana, formulada por Fredson Bowers[12], que considera que tanto en materia de accidentales como de substanciales, el manuscrito constituye un texto no deturpado y debe tener prioridad en la medida en que representa el documento más cercano a la actividad del autor y aún no ha sido sometido a los procesos de mediación que implica su edición. De acuerdo con esta teoría, por ejemplo, el párrafo final de *La Quimera* debería haber sido corregido de acuerdo con la cuartilla número 106, conservada en el archivo de doña Emilia, en la caótica carpeta en que se guardan los fragmentos mecanoscritos de la novela, así la lectura que han reproducido los editores modernos, «Oyó furiosos baladros» debería ser sustituida por la que figura en la citada cuartilla, «Oyó furiosos ladridos». Para la crítica hispánica, sin embargo, el hecho de que la compleja historia textual de *La Quimera*, estuviera en cualquier caso bajo el control directo de doña Emilia (Villanueva y González Herrán 1999: 399) sanaría estas corrupciones que para la crítica americana clásica serían errores del impreso. De algún modo la práctica crítica habitual ha acabado configurado un concepto de edición ecléctica, que privilegia la prínceps, considerándola como «texto aprobado» y mantiene una relación meramente subsidiaria, cuando no fetichista, con el manuscrito, solo interesante en la medida en que constituye una reliquia del autor o una variante no incorporada. En este sentido el manuscrito es leído desde el impreso, desde una historicidad que le es ajena y se interpretaría el manuscrito de *La sirena negra* desde la tradición impresa, como un tipo de acto fallido, sin tener en cuenta que es en él donde es posible reconocer tanto las marcas directas del trabajo de Pardo Bazán como las tensiones y contradicciones ideológicas que la materialidad de la escritura a mano revela. Lo que aquí se propone primero, es una lectura del manuscrito desde sus contextos de producción y desde la praxis de su autor antes de que la edición, con su inevitable solución de compromiso entre autor, editor y mercado, reorganice y dé nuevo significado a la voz del autor[13].

Ahora bien, ambas concepciones de la autoridad textual, tanto la clásica como la ecléctica, parten de un mismo principio: la necesidad de recuperar la intención autorial, solo que disienten en que mientras para el primero esta cae siem-

[12] En un artículo antológico, (1962) «Some principles for Scholarly Editions of Nineteenth-Century American Authors» , en *Studies in Bibliography*, 17, 224-228.. Sus consideraciones sobre los accidentales, por ejemplo, obligarían a reconsiderar en que medida las formas de puntuación de la prínceps son más un trabajo del editor que de la propia Pardo Bazán.

[13] Remitimos aquí de nuevo a la historia textual de *El canto errante*, que, como la de *Prosas profanas* obliga a considerar con cuidado la posición de Rubén Darío en el seno del modernismo español y el papel de sus editores, en este caso Villavicencio. Vid. Insúa 1960: 524-528 y el epistolario de Rubén Darío. (1962) *Cartas a Rubén Darío*. Dictino Álvarez, ed. Madrid: Taurus.

pre del lado del manuscrito, para los eclécticos la edición no impugnada es inmediatamente una edición autorizada y, por tanto, un manifestación de la intención autorial. Al mismo tiempo ambas aproximaciones interpretan esa intención autorial como un principio único que en gran medida se deduce de unos documentos y por tanto se construye como un «ex post-facto», que explicaría las transformaciones de la historia textual. El problema surge cuando esa conciencia autorial a la que se atribuye una intención parece manifestarse de un modo contradictorio y el crítico se ve obligado a acudir a procesos de mediación que expliquen porque un manuscrito o una edición controlada por el autor parecen contradecir la «intención autorial»[14].

En cualquier caso, el análisis del manuscrito de *La sirena negra* permite cuestionar esa lectura y reconocer ciertos momentos irreductibles y, probablemente, como sucedía con β, no completamente recuperables, esto es, no definitivos. Lo que aquí se apunta es que una filología crítica del manuscrito debe ser consciente de ese fondo de evidencias compartidas que nos tienta a buscar un sentido único detrás de un haz más menos complejo de testimonios, de modo que la idea de pluralidad textual y de reconstrucción parcial e incompleta no parezca la misma imagen del fracaso, sino, muchas veces, la única tarea posible.

Se trata de una filología que más que reconstruir un texto, busca interpretar a un autor sin presumir a priori que se trata de una voz única, consciente, reflexiva, etc, rasgos de una concepción en última instancia modernista de la literatu-

[14] En este sentido, la aparición reiterada de laísmos y loísmos en el manuscrito, de puño y letra de la autora, hacen difícil aceptar la conjetura de que constituyen un uso lingüístico completamente ajeno a la autora. Ermitas Penas, editora de *Los pazos de Ulloa*, que se había apoyado, entre otros argumentos, en este rasgo dialectológico para explicar por qué si para la teoría ecléctica la última edición en vida del autor o controlada por el mismo goza de mayor autoridad, prefirió escoger como texto base la primera edición de la obra, parece haber cambiado de punto de vista en su nota textual a *Morriña*. Para la justificación de la elección de la primera edición del texto de *Los pazos de Ulloa* como texto base, vid. Emilia Pardo Bazán. (2000) *Los pazos de Ulloa*. Ermitas Penas, ed. Darío Villanueva, intr..Barcelona. Crítica. LIV-LVI y para su comentario sobre la autoridad de estos rasgos en la cuarta edición de *Morriña*, vid. Emilia Pardo Bazán. (2007) *Morriña*. Ermitas Penas, ed. Madrid: Cátedra. Por otra parte, José Manuel González Herrán y Darío Villanueva, editores de sus obas completas, parecen apuntar en esta dirección, al admitir que los laísmos y loísmos pueden resultar «característicos» en su prólogo al volumen VI. Vid. Emilia Pardo Bazán. (2002) *Obras completas. VI. Novelas ejemplares. Novelas cortas*. Madrid: Biblioteca Castro, en concreto p. XXV. De acuerdo con nuestra interpretación, que aquí no es posible desarrollar, Emilia Pardo Bazán no mantuvo una postura única respecto a estos usos lingüísticos y es probable que la ausencia de estos rasgos, tan ajenos al castellano de Galicia, en las primera edición de *Los Pazos de Ulloa* como en las primeras de *Morriña* tenga que ver con su lugar de edición, Barcelona, y la simpatía que en ese momento, finales de la década de los ochenta del siglo XIX, la autora gallega parece mostrar por ciertos sectores de la literatura regional y por el regionalismo; que esta actitud fue cambiando en la época de los noventa, y de ahí en adelante, es un hecho bien conocido.

ra que la crítica ha naturalizado y ha convertido en parte de su programa de investigación, tanto para épocas contemporáneas como clásicas.

De este modo, aunque se comparten las críticas de David C. Greetham como las de Jerome McGann al modelo clásico y al ecléctico, no se presume que todo se sane por la ratificación social e histórica sino que se intenta lanzar hipótesis y formular ideas que permitan interpretar ya no una obra sino las prácticas del autor[15], en la línea de lo propuesto por Alfredo Stussi, convencidos, al mismo tiempo, de que la crítica suele proyectar sobre los autores y sus trabajos literarios la relación que ellos mismos tienen con la literatura y de que Emilia Pardo Bazán tenía con sus novelas una percepción bien diferente de la que la filología suele interpretar. En este sentido, el comentario de la propia escritora cuando reflexionaba en voz alta sobre su modo de trabajo es una buena piedra de toque:

«Estas tres novelas enlazadas con *La Quimera* son una sola cosa, aunque son distintos los personajes, y lo mismo me da trabajar en una que en otra. Nacieron a un tiempo en mi pensamiento»[16].

ALEJANDRO ALONSO NOGUEIRA
SUSANA BARDAVÍO ESTEVAN
BROOKLYN COLLEGE, CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

## Bibliografía primaria

Pardo Bazán, Emilia. Mss. *La Quimera*. Real Academia Galega. 256/3

____ «[Cartas a Blanca de los Ríos]». Biblioteca Nacional de España. Mss. 21988/6 [1907]

____ *La sirena negra*. Mss. B1475 Hispanic Society of America.

[15] Un estado de la cuestión en el que se sitúa a Jerome McGann en el centro de una revolución filológica que impugnaría las formas de trabajo de la filología clásica, en David C. Greetham (1989) «Textual and Literary Theory: Redrawing the Matrix» *Studies in Bibliography*. 42. 2-27, y más por extenso, su propuesta de diálogo entre la Filología y la Teoría literaria en (1999) *Theories of the Text*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.. En cualquier caso, la defensa que McGann hace de una teoría material de la edición moderna, más allá del concepto de «intención autorial», y su cuestionamiento de las ideas de Fredson Bowers y de Thomas Tanselle constituyó un hito y dio un giro a los estudios filológicos en los Estados Unidos. Vid. (1983) *A Critique of Modern Textual Criticism*. Oxford University Press. Tanto Greetham como McGann, en la medida en que otogan a un pacto social la autorización de un texto, se preocupan más de la socialización de las obras literarias que delas prácticas dela utor.s e rata de una filología ciega al manuscrito. La postura más cercana a la que se sostiene en este trabajo, básicamente histórica, en Alfredo Stussi. (1994) *Introduzione agli studi di Filologia Italiana*. Bologna: Il Mulino, libro que da mucho más de lo que promete el título, en especial Cap. V Filologia d'Autore, 155-261.

[16] [Cartas a Blanca de los Ríos] 20 de octubre de 1907. Biblioteca Nacional. Mss. 21988/6.

____ (1908) *La sirena negra*. Madrid: Villavicencio.

____ (1999) *Obras completas*. José Manuel González Herrán y Darío Villanueva, eds. Madrid: Castro.

____ (2000) *Los pazos de Ulloa*. Ermitas Penas, ed. y Darío Villanueva, intr. Barcelona: Crítica.

____ (2007) *Morriña*. Ermitas Penas, ed. Madrid: Cátedra.

**Bibliografía secundaria**

Blecua, Alberto. (1983) *Manual de crítica textual*. Madrid. Castalia.

Bravo Villasante, Carmen. (1973) *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Magisterio español.

____ (1971) «En torno a unas cuartillas de Dª Emilia», *Revista del Instituto José Cornide de estudios coruñeses. Homenaje a Emilia Pardo Bazán*, 7, 7-13

Faus, Pilar. (2003) *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra,* A Coruña, Fundación Barrié de la Maza

Greetham, David C. (1989) «Textual Theory and Literary Theory: Redrawing the matrix», *Studies in Bibliography*, 42, 2-27.

____ (1999) *Theories of the Text*, Cambridge / New York, Cambridge University Press.

Insúa, Alberto (1960) *Memorias.1.Mi tiempo y yo*, Madrid, Tesoro.

McGann, Jerome. (1983) *A Critique of Modern Textual Criticism*. Chicago, University of Chicago Press

Stussi, Alfredo. (1994) *Introduzione alli studi della Filologia Italiana*. Bologna. Il Mulino

María José Bruña Bragado
La Cubanidad en Cintio Vitier y Severo Sarduy
(*Lo cubano en la poesía* y *De donde son los cantantes*)
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 2007, LXXXIII, 455-464

# LA CUBANIDAD EN CINTIO VITIER Y SEVERO SARDUY (*LO CUBANO EN LA POESÍA* Y *DE DONDE SON LOS CANTANTES*)

*A F. B. P.*

El año 1958 es un *annus mirabilis* para el pensamiento cubano. Dos conferencias magistrales culminan en sendas publicaciones de referencia ineludible en la actualidad[1]. El objetivo, en ambos casos, es, en primera instancia, definir el desarrollo y estatuto del ser hispanoamericano a través de su presencia en la historia, su lucha con la «naturaleza» y su apertura a una «era imaginaria» martiana; y en segundo término, indagar en las constantes y particularidades de esa identidad, de manera que resulte al final, asimismo, un mapa completo de la imagen del ser de Cuba. Los dos ensayos, imprescindibles asimismo para entender la literatura posterior, parten de los presupuestos de lo que se ha denominado «la poética de *Orígenes*», de la cual los autores de los mismos, José Lezama Lima y Cintio Vitier, son exponentes señeros. En efecto, la revista *Orígenes* había marcado una década con sus publicaciones, homenajes y demandas. Cinco años más tarde de su último número se publican estos dos ensayos que complementan, iluminan y ofrecen el fruto madurado de la propuesta origenista. Cierto es, sin embargo, que si de Lezama poseemos varias ediciones lúcidas y esclarecedoras, la obra de Vitier sigue siendo, con excepciones, prácticamente inaccesible y carece de un estudio completo que ponga en claro sus presupuestos, fuentes, hallazgos e influencia.[2] La obra de Vitier merecería,

[1] Lezama Lima, [1958] (1993), *La expresión americana* y Vitier, [1958] (1970), *Lo cubano en la poesía*.

[2] No obstante, después de la obtención del Premio Juan Rulfo 2002, Enrique Saínz, uno de los especialistas en la obra de Vitier, se ha encargado de la reedición en Letras Cubanas de las *Obras completas* del autor, con un primer tomo dedicado a la *Poética* y uno segundo, con prólogo de Abel Prieto, que incluye *Lo cubano en la poesía*.

*Entregado: 13-3-2007. Aceptado: 10-4-2007*

pues, una reedición que posibilitara un acercamiento y una nueva lectura de un texto que ve la luz en unos años particularmente complejos y ricos, en los cuales va a tener una importancia muy especial también la figura de María Zambrano, cuyo ensayo *La Cuba secreta*, escrito diez años antes, deja huella evidente en Vitier.[3]

Dejando a un lado *La expresión americana* de Lezama Lima, mi propuesta va a tratar de establecer una filiación y reflexión sobre dos obras que revelan una preocupación central por la definición ontológica y cultural de Cuba: el ensayo *Lo cubano en la poesía* de Cintio Vitier y la novela *De donde son los cantantes* de Severo Sarduy.[4] La tarea que emprenden estos textos, de cariz más metafísico el uno, de índole creativa el otro, se alza hacia los más elevados ámbitos de consideración en lo que significa y puede realizar la escritura. Así, se postula una visión trascendente de la función de la misma, propiciada, en el caso de Vitier sin duda alguna, por la lectura e interpretación que de Hölderlin y su concepción de la poesía lleva a cabo Heidegger. No obstante, lo más interesante no es esa mirada abstracta hacia una realidad poética hasta cierto punto ajena, sino la constatación del hecho de que ambos textos, al margen de valoraciones universales sobre lo inefable en poesía, se incardinan en la corriente literaria y de pensamiento que desde la independencia pretende dotar de soporte espiritual y cultural a esa realidad heterogénea enunciada con un solo nombre: «América». Más allá de la destrucción genérica de la obra sarduyana, esta comparación servirá para contemplar dos fenómenos: 1) cómo se dinamizan, cómo se ponen en juego y cómo entran en dialéctica las propuestas y problemas acerca de la definición de lo cubano en dos géneros distintos –novela y ensayo—y 2) cómo influyen el pensamiento y el ensayo sobre estos mismos temas que trata la novela, es decir, cómo se introduce todo un sistema temático y genérico, el del ensayo de identidad latinoamericana, en la novela, funcionando a un tiempo como desencadenante e intertexto.[5]

Se debe tener presente, al enfrentar tales obras, insisto, la relación y diálogo evidente que se entabla entre ellas, ya que Sarduy construye su novela como reflejo o disonancia con respecto a las posiciones de Vitier. Así, la prioridad cronológica no es en absoluto indiferente, no sólo por el hecho de que *De donde son los cantantes* sea un texto «bizantino», sino porque los años transcurridos son aquellos en los que tiene lugar la Revolución Cubana y el cambio completo de estructura social, política y cultural que ésta trae consigo. Esto supone, por ejemplo, que algunas de las protestas de Vitier contra el influjo norteamericano se vean saldadas y carezcan ya de sentido. Fuerza es decir, por último, que Sarduy retrotrae su novela a los años de *Lo cubano en la poesía*, es decir, es un texto temporal y especialmente prerrevolucionario,

[3] Zambrano, [1948] 1996.

[4] Sarduy, [1967] 1993.

[5] La novela es una parodia del ensayo –con lo cual se incluye simultáneamente ese texto objeto de parodia--, como deja claro la burla final a través de la *captatio benevolentiae*, figura propia de un tratado, pero absurda y descontextualizada en una obra de creación.

aunque su ideología esté marcada definitivamente por la entrada de Castro en la Habana y por el exilio.

Lo más apropiado es empezar dando cuenta de unos títulos que remiten a lo que podríamos llamar «esencias y presencias de lo cubano». El de *Lo cubano en la poesía* es programático y descriptivo, propio de un ensayo, de manera que indica el objeto de sus disquisiciones. En él conviven dos vectores: uno vertical –lo cubano— y otro horizontal –la poesía—en cuyo devenir han de manifestarse, como epifanías, «la mayor cantidad posible de datos suficientes y útiles para la comprensión de lo cubano».[6] El título presagia y prepara la dialéctica desarrollada en el cuerpo del texto, deudora hasta cierto punto de las pesquisas que María Zambrano enuncia en un ensayo poco anterior: «Apuntes sobre el tiempo y la poesía»:

> Es como si solamente se viviera en lo pasajero consumido por el espectáculo de su paso, gozando de la realidad justamente lo que en ella sin cesar se marchita. La poesía lo llora; luego recordando, intentará crear la imagen mágica del tiempo sagrado por una forma de lenguaje activo, creador [...] imagen, imagen y metáfora que es simultaneidad antilógica, consistencia de lo contradictorio y unidad de lo múltiple.[7]

Esto que podríamos definir como una poética del devenir es sobre lo que Vitier edifica su hermenéutica, y la base, asimismo, sobre la que esa imagen arroja caracteres «originarios» permanentes de la naturaleza a la cual se ha de enfrentar y del decurso histórico generado en esa lucha. El título, pues, nos pone sobre la pista de una «historia del espíritu» tan en boga en esos años.

En cambio, la razón para el título *De donde son los cantantes* no viene dada por su género sino por su condición paródica. Se trata de una contestación al anterior –la poesía-los cantantes-*son* / lo cubano-*son* (ser)-donde—, cuya respuesta oblicua convive con la pregunta persistente por un *origen*, un lugar de procedencia:

> El texto de la obra es, entonces, pregunta y respuesta simultáneamente sobre qué es Cuba, y también, en su propia constitución, circunloquio que dice lo que es Cuba sin nombrarla. Esta estructura retórica del título, combinación de aporía (vacilación entre pregunta/respuesta) y circunloquio es, en cierta medida, el significado de *De donde son los cantantes*.[8]

Este lugar, enunciado oblicuamente por quienes lo habitan, es la metonimia de una identidad inestable que será tal o cual en función de quiénes sean sus pobladores, en función del canto. El hecho de que se tome la identidad como desarrollo metonímico de los cantantes no es en absoluto gratuito –alude al método de Vi-

[6] Vitier, [1958] 1970: 567.
[7] Zambrano, [1948] 1996: 88.
[8] González Echevarría, prólogo a Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*, 1993: 45.

tier—y, por supuesto, no sólo paródico. Hay allí una soterrada crítica, que esta vez no se disfraza de parodia, que ataca el hecho del lugar precisamente por la imposibilidad de éste, por la transterración, el exilio; condición y condena del propio Sarduy, de Martí y de otros cubanos.

No obstante, lo que no debemos obviar tampoco es la perspectiva «neobarroca» del título, consecuente con la poética sarduyana, y que propugna «no nombrar». Así, ya que no existe la esencia o la identidad, ésta habría de definirse negativamente a través de la proliferación de significantes, de metamorfosis del círculo en la pregunta y la respuesta a la manera en que un «ouroboros» dibujaría el título de la obra, respondiendo a esta forma de nombrar lo ausente o delimitar el vacío. El método neobarroco emprendido por Sarduy para realizar la búsqueda –inútil, paródica—de la identidad cubana es el mismo que conforma su teoría de la escritura: hay un término ausente (obliterado o realmente inexistente) sobre el que se erige una galería de metáforas que tratan de dibujar el contorno de esa ausencia. Las metáforas o desplazamientos son un elemento de que se compone esa identidad cubana –cultura china, española, africana—, de la que está desterrada el elemento autóctono, originario: «Tres culturas se han superpuesto para constituir la cubana –la española, africana y china—tres ficciones que aluden a ella constituyen este libro».[9] No hace falta comentar la parodia que de sí misma hace la novela en esta «Nota» final, cuyo lenguaje recuerda la trilogía de la Trinidad e ironiza, de paso, sobre la tendencia religiosa de cuño católico que preside el ensayo de Vitier.

Tras esta digresión sobre el título, me dispongo a analizar qué uso hacen del pasado cubano y de la historia estos textos. Para ambos escritores los momentos cruciales en que la literatura ha acompañado a la historia y ha definido una acción y un proyecto se resumen bajo los nombres emblemáticos de Martí y de Lezama, es decir, el momento de la independencia y el momento presente, preludio de la revolución. En este sentido, afirma Vitier:

> Frente a esa imagen constante y normal de lo cubano, se ha levantado siempre, solitario y heroico, el empeño fundacional de la trascendencia, de la gravedad, de la sustancia, *alimentando cada vez de modo distinto en la raíz hispánica*, como lo demuestran los casos por lo demás tan diversos de Martí y de Lezama, concluyentes a este respecto.[10]

De esta cita se extrae tanto una valoración casi en términos absolutos de estos autores, que coincide con Sarduy, como se verá, como la primacía de una raíz hispánica que para Vitier representa la quintaesencia de lo cubano y a la que Sarduy yuxtapone, en el mismo nivel, las culturas africana y china –sin olvidar la ironía trinitaria contra su propia novela—. Este es el aspecto más notable en el que las perspectivas

[9] *Íbid*, pág. 235.
[10] Vitier, [1958] 1970:576.

de Sarduy y Vitier se distancian, pero ni mucho menos el más radical, ni el que constituye tampoco la aportación más original de Sarduy.[11] Como se verá más adelante, su crítica se vierte, en realidad, sobre la posibilidad y el concepto mismo de identidad más allá de un enriquecedor eclecticismo o «transculturación» cultural.

En cuanto a la visión histórica, los dos autores sobre los que se construye una definición de lo cubano, tenemos este juicio de Sarduy que coincide con Vitier al afirmar:

> Quizás ha habido ya dos respuestas, en el nivel de la escritura, a la pregunta sobre el ser cubano: la palabra cubana ha llegado a su majestad dos veces. La primera es el *Diario* de Martí, esas últimas páginas cuando Martí vuelve a Cuba ya en vísperas de la muerte, cerca de Dos Ríos, y cuando sabe perfectamente que va a morir. Esas páginas tienen un carácter alucinatorio. Desde el punto de vista del habla cubana son centrales: allí hay algo, allí hay una conmoción total, el ser cubano se expresa. Martí escribió eso que no se puede describir. Habría que leer la página. En ese momento, Martí sobrepasó el nivel de la significación, el verbo *decir*, Martí *fue*, fue eso, fue lo cubano. Ese umbral es la meta ideal de la obra de Lezama Lima y en particular de un poema reciente que se llama «El coche musical», que pertenece a su libro *Dador*. Hay allí una evocación de La Habana colonial, que se vuelve republicana, de las ferias y de la música cubana. Fíjese que la música es muy importante porque es el único nivel en que la síntesis se ha efectuado totalmente.[12]

Es interesante la referencia a los diarios de Martí, ya que en la última parte de la novela, «La entrada de Cristo en La Habana», Sarduy va a utilizarlos como intertexto. La alusión a Cristo, por otra parte, no remite sólo a Fidel Castro sino, a mi modo de ver, al propio Martí «que camina hacia la muerte» y, sobre todo, a la visión oficialista, pos-revolucionaria de Martí, caracterizada por una retórica mesiánica y unas imágenes repartidas a manera de pasos procesionales que apuntan en todo momento a la concesión irrefutable, y con todo dudosa, del título de «autor intelectual» de la revolución.

Para terminar este punto, se puede comprobar cómo Sarduy recupera además voluntariamente manifestaciones culturales y folklóricas populares que serían rechazadas por el espíritu sutilmente exquisito de Vitier en tanto marginales o periféricas. Sarduy se propone desvelar esa «aristocracia» o elitismo de lo cubano, contradicción intrínseca de la identidad del que, pretendiendo ser de un pueblo, se cifra en lo minoritario. Se sabe, sin embargo, que es casi una necesidad heurística la reducción llevada a cabo por Vitier. Es asimismo una necesidad justificable por un proyecto humanista que pretende salvar y definir la identidad cubana, no como multitud infi-

[11] Guillén y Carpentier ya habían puesto en juego la identidad africana; la china sería la que añadiría Sarduy.
[12] Sarduy, 1987: 291.

nita –proyecto cuantitativo--, sino como esencia, como serie de valores que caracterizan la cultura. Aquí entramos en el terreno de la crítica sarduyana al concepto de identidad, a la negación de la viabilidad de ese proyecto. Vitier concede que «desde luego, no nos preciamos de haber 'encontrado' lo cubano enteramente; pero además sabemos que ello es imposible».[13] En cambio, lo que Sarduy defiende es la imposibilidad de tejer una imagen de lo cubano, decantándose por ofrecer tres ficciones dispares de las distintas culturas que habitan la isla. En abundantes lugares de esta novela, a través de los personajes o bien de los narradores,[14] Sarduy ironiza sobre este empeño: «¿ya lo ves? Desprecia lo esencial, el lugar de su origen»;[15] «Aparecernos, sí, pero como servidores anónimos, peluqueros, modistas, gentes que no suma el ser»;[16] «No hay nada que hacer. Somos el nombre con que nacemos»;[17] «¿Quiénes son los que quedan? Y ellas –las Constantes, las Fieles, las Sombras».[18] La ironía se vuelca asimismo sobre el lenguaje afectado y la retórica densa del ensayo de Vitier. Así, una muestra más de la desaparición de todo esencialismo identitario se da en el «currículum cubense»: «Así, reparte las fotos menos una. Se queda con la de carnet tamaño seis por ocho, en la cual se ve de frente, mirando ligeramente hacia un lado, tal cual es».[19] Es de esta manera cómo Sarduy nos entrega la imagen de Cuba multiplicada en espejos, difuminada en metamorfosis que proliferan y que intentan definir mediante una delimitación de lo que no nombran, lo cual, como hemos visto, es parte de su poética barroca. Además, la crítica a esa identidad, a esa fundación, se sigue de la ambigüedad propia de la novela, ambigüedad radical en el texto de Sarduy:

> La novela [...] es ideológicamente prosaica, antilegendaria, antiépica y antimítica; la multitud de sus voces o heteroglosia postula estructuras de clase distintas y antagónicas así como el cruce celebratorio de las barreras sociales.[20]

En consecuencia, la novela es incapaz de fundar nada y el aliento épico –una épica de «choteo» cubano—que se desprende del último capítulo caricaturiza aquella épica clásica porque, aquí, el sentido del viaje y la llegada a un lugar remeda la consecución de una identidad, trágicamente identificada en la obra de Sarduy con la muerte. Por el contrario, un Vitier más idealista comparte con Hölderlin la filosofía de que «lo que permanece lo fundan los poetas», una fundación que sólo se consigue

---

[13] Vitier, [1958] 1970:573.
[14] No hay un narrador, con lo cual se pierde la identidad de creación, y el sustento de la voz desparece –no hay nadie detrás—y, por otro lado, la identidad se pulveriza con las constantes transformaciones de los personajes y su deseo pertinaz de «ser otro».
[15] Sarduy, 1986: 145.
[16] *Ibid.*, 155.
[17] *Ibid.*, 156.
[18] *Íbid.*, 231.
[19] *Íbid.*, 99.
[20] De Man, 1990:166.

con «sacrificio»—en el sentido que le otorga al vocablo María Zambrano--. Con todo, dicha fundación apenas dura un instante y fija «lo cubano como imposible».[21]

Si regresamos al aspecto «épico» de *De donde son los cantantes*, hay que insistir en que la épica no es en absoluto legitimadora. Su sentido es sobre todo destructivo, aunque de ese carácter nazca un pasaje que reclama una nueva definición, un ser habitado –recordemos «El carácter destructivo» de Walter Benjamin- Lo que hace Sarduy es, en efecto, sobrecargarlo con la palabra, invadirlo con una proliferación de signos. No es, pues, un texto legitimador, pero sí fundacional –en una acepción que no compartiría Vitier-, en el sentido en que abre un diálogo nuevo, unas pautas y un camino que supone la proliferación dialéctica de esa mezcla engendrada de fragmentos muy heterogéneos.

Dos aspectos menores contribuyen a matizar y a invertir parcialmente las aseveraciones de Vitier. La primera es la presencia de los dioses en *Lo cubano en la poesía*, divinidades que, a través de Zambrano, se convierten en definidoras de cultura, en alegorías, pero que, en el plano de la realidad y para Sarduy, son ídolos que suplantan al Dios cristiano:

> Para María Zambrano en el citado ensayo el movimiento poético producido en torno a José Lezama Lima significa el despertar de la «fysis» de la isla hacia la vida de la conciencia y del espíritu: «Instante-escribe-en que no existe todavía la materia ni la vida separada del pensamiento. Es el instante en que van a producirse las imágenes que fijan el contorno y el destino de un país, lo que se ha llamado en la época griega –cuando no se había revelado el Dios único-los Dioses». En definitiva, según ella los entiende, «las poéticas esencias fijadas en imágenes revelaciones directas de la «fysis», instantáneas del paraíso y también del infierno». Se trata de un despertar poético, decimos, de su íntima substancia, de lo que ha de ser soporte, una vez revelado, de la Historia y que ha de acompañar al pensamiento como su interna música.[22]

En *De donde son los cantantes*, estos dioses son los que sobreviven a «Cristo», los que conforman el imaginario y el espacio cubano, mezcla de adivinación china, divinidades africanas y vírgenes cristianas, que no proyectan ninguna esencia –sublimación de los dioses por parte de Zambrano--, sino solamente una diversidad irreductible.

El segundo aspecto tiene que ver con la subversión de la crítica al «*American Way of Life*», ya que en la novela sarduyana los paisajes cubanos están caracterizados por su americanización: el *self-service*--, el barrio chino por donde ha pasado Hemingway y las marcas «Chesterfield», «Shel», «Simona»; lo cual ciertamente es una muestra de la «desrealización» cubana.[23]

---

[21] Vitier, [1958] 1970:576-577.
[22] *Ibid.*, 582.
[23] Sarduy, [1967] 1993:582-584.

Por último, me gustaría apuntar algo sobre el ataque que Sarduy realiza al lenguaje y la retórica de *Lo cubano en la poesía*, que no es, en última instancia, sino un ataque a la retórica de *Orígenes*. Frases como «¡No! Somos la luz. Simplemente nos hemos convertido en su ausencia. Ahora somos sus islas ¡Mira!»;[24] «se va, se va, para que el poema sea cumplido, para que, para que, como te decía, el destino exista, el vomitivo sea útil»[25] o «Dolores ha llegado a su barroco»[26] ejemplifican esa agresividad hacia el *status quo* origenista. Se trata de *boutades* lanzadas a quien conoce bien ese código lingüístico-filosófico, bromas que rebajan el contenido solemne, lo aligeran, lo deturpan, lo destruyen. Por otro lado, el texto se carga de términos pertenecientes a la jerga filosófica, que configuran una superficie donde todo lenguaje pierde peso, al ir contra esa «gravedad» que reclamaba Vitier, y se acaba poniendo al nivel de la ironía del vacío. Se pretende de esta manera demostrar la vanidad y vacuidad de ese lenguaje, su encubrimiento de una impostura de origen e identidad.

En suma, un ensayo comienza «contrapunteando» dos frases, dos sentencias con fortuna en la historia, una de las cuales, aristotélica, apunta que el ser que tiende a la quietud camina hacia la perfección y la otra, pascaliana, que este ser inmóvil se confunde con la muerte. La difícil aporía parece resolverse por una puerta secreta, aunque quede implícita en todo ello la identificación entre perfección-muerte (esencia); y así, con la muerte acaba también *De donde son los cantantes*. Si tenemos en cuenta el deseo constante de los personajes por evolucionar para no morir, entenderemos mejor las constantes metamorfosis, el deseo de ser otro, la proliferación de identidades, proliferación que, finalmente, acaba aboliendo toda identidad. Esta negación supone la consecuencia última de la defensa del devenir y la asunción, por tanto, de la inviabilidad de una definición que no se desprenda de la propia circunstancia del momento y lugar, en suma, de la historia. Las «esencias» buscadas por Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía* intentan establecer un eslabón entre el «origen» y la «teleología insular», un canon de lo cubano, una continuidad suprahistórica que dé soporte a su «ser», que afiance su existencia y la proyecte en la construcción de un futuro nuevo. Sin embargo, resulta que esta «perfección» conseguida con las «esencias» se paga a un precio muy elevado, un precio que, ya sabemos, constituye la cesación y la «muerte». No en vano *De donde son los cantantes* termina con un pasaje que oblitera el paisaje cubano donde la nieve y la arqueología de la isla, y donde la esencia, la inmutabilidad de la «imagen» se corrompe por su incapacidad de movimiento. Sarduy viene a decirnos que la empresa de buscar absolutos puede ser elegante, filosófica, pero inútil, ya que esas esencias no pueden construir nada, pues el rigor de la definición deja fuera precisamente aquellos elementos vivos de la sociedad, aquellos elementos creadores.

[24] *Íbid.*, 126.
[25] *Íbid.*, 146.
[26] *Íbid.*, 161.

Así pues, en la visión de Sarduy la búsqueda de una esencia atemporal que dé cuenta de «lo cubano», el intento de definir una identidad para Cuba es siempre insuficiente, aunque ello no sea motivo para abandonar la empresa. De alguna manera, Sarduy «reconstruye» *Lo cubano en la poesía* desde una dinamización de lo ahí expuesto; pero también lo hace denostando el ensayo en cuanto forma genérica, sin que ello signifique definir tampoco el género en que se vierte la crítica. La obra se publica como novela y como novela es nombrada, pero, en realidad, el texto no pertenece al canon de tal género, y tanto el primer capítulo como la «Nota» final alegorizan, distorsionan y renuevan los límites del mismo. Así pues, de las ruinas de la novela, emerge una imagen negativa del deseo expresado por los personajes, también un deseo de ser de «lo cubano», impregnado de porvenir y melancolía, según definió Walter Benjamin algunos caracteres de la alegoría moderna.

Por último, la zona más fructífera de la crítica de Sarduy en su novela se encuentra cifrada a través del lenguaje: «Pienso que la actitud subversiva de la poesía está en la reconstrucción de eso que para 'los otros' es paradigma de la normalidad de la perfección y de la lógica».[27] La irrealidad empieza siendo una imposibilidad lingüística en un texto que combina jerga filosófica, lenguaje popular y versos quevedescos en boca de las inefables Auxilio y Socorro. El lenguaje quiere tomar cuerpo en esos cantantes, en el espesor del choteo, la ironía, el juego de palabras y, en última instancia, el no sentido, o mejor, en la constatación de que «el significado es el uso», según afirmación de Wittgenstein. De esta forma, no tiene ningún sentido hablar de esencias, hablar de términos absolutos cuyo significado preceda a la palabra. El «giro lingüístico» de Sarduy devuelve el significado a los «cantantes», rescatándolos de los oscuros orígenes, amenazados por la permanente tentación totalizadora. El lenguaje es, en conclusión, el reino de la eterna definición de lo cubano. Será del propio texto, no en su intento de definir algo, ni en su búsqueda, sino de la misma «materialidad» del texto y su espejeo, de donde emergería la cambiante esencia de un habla que constituye el ser. Sin embargo, la «Nota» final reconstruye la propia novela, pulveriza cualquier posibilidad de mensaje fuera del texto al decir que se ha pretendido construir con ella una imagen, una definición de la cultura cubana.

En el círculo infinito de la ironía al cuadrado hallamos que *De donde son los cantantes* es en sí una epifanía más, una definición más de Cuba, precisamente porque está «escrita en cubano», por un cubano.[28]

MARÍA JOSÉ BRUÑA BRAGADO
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

[27] Sarduy, 1996.

[28] «Lejos de ser un retorno al mundo, la ironía a la segunda potencia –la "ironía de la ironía" que ha de engendrar de inmediato la verdadera ironía—afirma y sostiene su carácter ficticio, declarando la imposibilidad de una reconciliación entre el mundo real y la ficción». De Man, 1991:241.

**Bibliografía**

De Man, Paul, (1983) «Dialogue and Dialogism», *Poetics Today*, vol. 4, núm. 1. 99-107.

____ (1990), *La resistencia a la teoría*, Madrid: Visor.

____ (1991), *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona: Paidós.

González Echevarría, Roberto, (1987) *La ruta de Severo Sarduy*, Hannover, New Hampshire: Ediciones del Norte.

Guerrero, Gustavo, (1987) *La estrategia neobarroca*, Barcelona: Ediciones del Mall.

Lezama Lima, José, [1958] (1993) *La expresión americana*, México: Fondo de Cultura Económica.

Martí, José, (1998) *Diarios*, prol. Guillermo Cabrera Infante, Madrid: Círculo de Lectores.

Sarduy, Severo, [1967] (1993) *De donde son los cantantes*, Madrid: Cátedra.

____ (1996) *Cartas*, Madrid: Verbum.

____ (1987) *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Vitier, Cintio, [1958] (1970) *Lo cubano en la poesía*, La Habana: Instituto Cubano del Libro.

____ (2002) *Obras completas*, ed. de Enrique Saínz, La Habana: Letras Cubanas.

Zambrano, María, [1948] (1996) *La Cuba secreta y otros ensayos*, Madrid: Endimión.

# BIBLIOGRAFÍA

**Anxo Abuín González. *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica.* Valencia, Tirant Lo Blanch, 2006, 237 págs.**

> La explicación es obvia: *El jardín de los senderos que se bifurcan* es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal y como lo concebía Ts´ui Pên. A diferencia de Newton y Shopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos convergentes, divergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades
>
> Borges, *El jardín de los senderos que se bifurcan*

Al igual que el protagonista del cuento de Borges, T´sui Pen, Abuín nos presenta un libro que, en cierta medida, es también un laberinto: un laberinto de ideas de distinta procedencia cuyo hilo conductor es, a su vez, el propio objeto de estudio, es decir, las teorías del caos y la fragmentación que empapan algunas de las manifestaciones culturales de finales del siglo XX y principios del XXI. El rechazo de una perspectiva determinista y lineal queda patente no sólo en la forma sino también en la manera de abordar o (des)estructurar, si es que en algún momento se puede hablar de estructura, el contenido del trabajo cuyas líneas de estudio fluyen sin rumbo aparente a medida que nos vamos adentrando en la lectura del mismo. Se trata de una obra que parte de la inexistencia de un universo controlable y predecible, en la que prima el proceso frente al producto acabado, de modo que, desde un primer momento, se asume con gran naturalidad y coherencia la idea de parcialidad, de juego de los posibles cuyo resultado no puede ser otro que el de una obra «in facendo», «in statu nascendi».

Textos móviles, ya sean citas, breves capítulos o extensas notas a pie de página, unidos por la idea de caos, que se suceden a lo largo de unas doscientas páginas bajo un esquema más espacial que temporal: un instante dislocado en el que se pierde, o por lo menos se cuestiona, la premisa newtoniana de causa-efecto. A partir de cincuentaidós microcapítulos, concebidos a la manera de *lexias* de las que hablaba Roland Barthes, es decir, como unidades significativas que abren posibles lecturas, y configurados como un espacio semiótico abierto, utilizando la terminología de Yuri Lotman, se abordan cuestiones que van desde el ámbito eminentemente teórico hasta el análisis de ejemplos concretos tomados de diferentes manifestaciones artísticas como pueden ser el cine, la creación escénica, la performance, la literatura, los videojuegos, los hipertextos, la danza contemporánea, etc. Se perfila, de este modo, un horizonte artístico sin fronteras nítidas cuya transversalidad es propia del contexto académico del que procede el autor: el área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

Estamos ante un libro casi confeccionado a la manera de un hipertexto en el que se llevan al extremo los postulados de Umberto Eco, con su idea de «opera aperta», o la Teoría de la Recepción de Iser, que proclamaba un lector activo. La flexible configuración de la obra permite que el lector pueda elegir sus propios trayectos de lectura, «usurpando» de algún modo la función del autor que tradicionalmente imponía un sistema lineal y causal de lectura, identificado con una postura totalitaria a la par que conservadora. De hecho, al principio de la obra se dice que «al lector-espectador le corresponde coser los retales,

remendar la colcha, reconstruir los itinerarios y confeccionar el mapa con todas estas piezas» (p. 19). La idea de pérdida, de mapa, de fragmentariedad relacionada con el mito de Frankenstein, así como la metáfora del *patchwork* utilizada en varios hipertextos como en *Patchwork Girl* de Shelley Jackson, se retoma una vez más en este estudio y se aplica a la configuración interna del mismo.

En *Escenarios del caos*, encontramos un amplio recorrido teórico y artístico, una selección posible entre otras. Un panorama ciertamente inabarcable en el que, partiendo de las teorías previamente desarrolladas sobre todo en los capítulos iniciales, se estudia, por citar algunos de los nombres que aparecen en el volumen, la obra de creadores procedentes de diversos ámbitos artísticos como William Burroughs, James Joyce, J. Luis Borges o Julio Cortázar, en el ámbito literario; Pina Bauch, en el de la danza contemporánea; Sterlac u Orlan, en el del cuerpo y la ciberdelia; Stuart Moulthrop, en el campo de la hipertextualidad; Ana Mendieta, Marina Abramovich, o Vito Aconcci, en el de la performance, etc. así como otros creadores a los que se les dedica especial atención como David Cronenberg, David Lynch, Robert Wilson, Laurie Anderson o Richard Foreman. Existe, por otro lado, un interés notable por el estudio de la escena nacional contemporánea dentro de la que destacan creadores como Rodrigo García, Carlos Marqueríe, Oscar Gómez, Marcel.lí Antúnez o Angélica Lidell; así como compañías teatrales consagradas entre las que se encuentran Els Joglars o La Fura dels Baus. Todo esto constituye un panorama cultural en el que conceptos como caos, desestabilización, flujo, proceso, rizoma, impredecibilidad, hipertexto, interactividad, remediación, pothumanidad, ciberdelia, poslinealidad, posdramático o error, son afines a muchas de las obras de los artistas anteriormente mencionados.

El hecho de que se analicen manifestaciones artísticas tan dispares puede llevar a pensar en la excesiva fragmentariedad del estudio, sin embargo, todas estas manifestaciones están enmarcadas en un determinado contexto y forman parte de un todo homogéneo: la «era electrónica». Nos encontramos ante una nueva oralidad, la de los medios audiovisuales, y la importancia tanto social como cultural que esta revolución entraña en el ámbito de la creación es incuestionable. La concepción de las manifestaciones artísticas se ve condicionada por este cambio en el esquema comunicativo: el artista que antes era el encargado de codificar los mensajes a través de sus obras, ahora, gracias a las nuevas tecnologías, forma parte de un modelo multidireccional de comunicación donde lo que hace es crear contextos, facilitar la interacción. El uso de las nuevas tecnologías apunta a un nuevo conjunto de problemas culturales así como a una nueva concepción estética del arte en su conjunto. Tanto es así que, desde hace algunas décadas, la incidencia de los medios audiovisuales ha venido influyendo de manera notable en la transformación de las formas artísticas tradicionales. Es éste el contexto del que parte Abuín en su trabajo y el que se encarga de estudiar. Contexto previamente establecido incluso desde el título de la obra: *«Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica».*

Frente a la organización jerárquica de los espectáculos tradicionales, la de la *performance* está en continuo flujo, es descentrada. Los *performers* no representan personajes ni aspiran a ser virtuosos sino que presentan sus propias contradicciones y sus conflictos de identidad. Para ello, muchos de estos artistas se sirven de las nuevas tecnologías que les permiten trascender los límites del cuerpo humano así como de las categorías espacio-temporales, creando ese espacio multidireccional del que hablábamos antes. Éste es el caso

de varios de los artistas que se analizan en este volumen como, por ejemplo, Marcel.lí Antúnez, Orlan o Sterlac. En el primer caso, Marcel.lí Antúnez, crea lo que él denomina *performances mecatrónicas* en las que, a través de la utilización de un *exoesqueleto*, se produce la interacción tecnológica. Prueba de ello son obras como *Epizoo,* en donde es el público quien manipula al *performer* a través de unos ordenadores colocados en la sala, o *Afasia,* una singular interpretación de la *Odisea* de Homero en la que Marcel.lí se convierte en un cyborg que controla en tiempo real, a través de un *software* creado específicamente para esta obra, todos los ámbitos formales de la pieza (música, imágenes, movimiento de los robots, etc). Otro ejemplo de reflexión sobre las traumáticas relaciones entre ciencia y cuerpo humano lo encontramos en las actividades performativas del artista australiano Sterlac, en obras como *Ping Body* donde el *performer* recibe estímulos eléctricos procedentes de todo el mundo a través de la utilización de la red. En esta línea, se puede destacar, también, la figura de Orlan que reflexiona sobre los patrones de belleza culturalmente establecidos y, para ello, trasforma su propio cuerpo a través de operaciones quirúrgicas que, en muchos casos, son retransmitidas por Internet y proyectadas en tiempo real en museos de arte contemporáneo de varios puntos del planeta. Estos serían algunos de los muchos ejemplos que podemos encontrar en *Escenarios del caos* que vienen a ilustrar la difusión de la cultura digital así como la proyección de la *performance* en los ámbitos culturales más diversos, fenómenos que significativamente ocupan el núcleo de este estudio.

La crisis de la historicidad y la falta de capacidad del sujeto para organizar su pasado y su futuro, de la que habla Jameson refiriéndose al marco de la cultura posmoderna, tiene como consecuencia la sustitución de fórmulas temporales por una lógica espacial[1] (Jameson, 1996: 46 y 47). Quizá sea por este motivo por el cual Abuín huye de la disposición cronológica y proyecta en su estudio un cúmulo de fragmentos heterogéneos que van desde las breves reseñas de libros, hasta el estudio de obras y autores de diversa índole unidos por una estética común, pasando por el análisis individual de autores que resultan especialmente representativos para el autor. No obstante, resulta imposible para el lector no acotar este trabajo dentro de una época, aunque ésta no tenga otra función que la de servir como latente telón de fondo de un determinado panorama cultural. Se puede decir que el desarrollo de las llamadas teorías del caos abarca los últimos años de la década de los ochenta y llega a su punto álgido durante la década de los noventa. Sin embargo, en este completo estudio no faltan referencias a autores anteriores como Walter Benjamin, así como a pensadores clásicos entre los que se encuentra Lucrecio. Por otro lado, el hecho de que las ciencias naturales y las humanas tengan uno de sus nexos de unión precisamente en la idea de caos, motiva la existencia de referencias tomadas del campo de la física , la biología o la economía que, en un primer momento, parecen ajenas o por lo menos lejanas al objeto de estudio del presente trabajo, aunque debidamente fundamentadas, como se hace en este caso, resulten imprescindibles.

La definición de *esquizofrenia* que hace Lacan y que posteriormente desarrolla Jameson sirve como metáfora para ejemplificar la ruptura que se produce en la cultura posmoderna caracterizada por la fragmentación, el caos, la indeterminación, el vacío, lo efímero, etc. Como vimos anteriormente, el arte del siglo XXI supone un cambio de paradigma: se pasa de un esquema temporal propio del Modernismo, a una lógica espacial

[1] Jameson, F. (1996). *Teoría de la postmodernidad.* Madrid: Trotta. 46-47.

patente en muchas de las creaciones posmodernas[2]. *Escenarios del caos* desarrolla y se nutre precisamente de este contexto, funcionando como punto de partida, como selección posible entre otras dentro de un universo imposible de aprehender en su totalidad. Elaborado a la manera de un *rizoma*, una realidad sin principio ni fin, siempre en el medio; estamos ante un texto que, en términos derrideanos, se desborda sin cesar. Al igual que el agujero metafórico del que habla Medem a propósito de su película *Lucía y el sexo,* en una entrevista[3] realizada por Diego Galán para *El País*, este libro «sugiere la posibilidad de huida, pero de una huida que lleva hacia atrás, donde escapas, te caes, y llegas al sitio del que te escapabas, pero con una opción nueva, la de poder rectificar [...] Cuando el cuento llega al final no se acaba sino que cae por un agujero... y el cuento reaparece en la mitad del cuento».

La dicotomía u oxímoron del que se parte y que constituye el objeto de estudio del presente trabajo, las llamadas «Teorías del caos», está fundamentada y plasmada, a su vez, en el desarrollo del propio libro puesto que en él se produce la paradoja de que, a pesar de que en un primer momento puede transmitir una falsa apariencia de espontaneidad, nada más lejos de la realidad ya que está coherentemente desarrollado y trabado a través de una nómina importante de referencias de autores y libros que se completa con un extenso aparato bibliográfico. Se trata de un excelente estudio en el que la disposición expositiva no va en detrimento de la claridad y la exhaustividad tanto en el desarrollo de las líneas más teóricas como en la parte más aplicada, es decir, en el análisis de las obras o fragmentos que se traen a colación para ejemplificar las diferentes tendencias artísticas de la llamada «era electrónica».

Azar, collage, multiplicidad, indeterminación, son conceptos que vienen a reforzar la idea de instante o momento único en perpetuo cambio, no sujeto a patrones previamente establecidos ni susceptible de ser aprehendido de ninguna forma. *Escenarios del caos* se constituye, de este modo, como una suerte de «ciberespacio», un lugar inacabado pero también inacabable, un punto de partida sin límite, sin bordes aparentes ni forma definida en el que la función del lector no es otra que la de llenar esos vacíos y la de elegir su vagabundeo o navegación por los entresijos de la obra. Un espléndido estudio cuya importancia no deriva sólo de la aportación teórica del mismo sino también del compromiso que se adquiere ya desde la propia estructura.

IRIA CASTRO LÓPEZ
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[2] Vilariño Picos T. (2007). «Espacios esquizofrénicos: destrucción y creación en el Arte contemporáneo», en Espéculo. <http:// 147.96.1.15/ info/ especulo/ numero36/ esesquiz.html> (13 de octubre de 2007)

[3] Galán, D. «Lucía y el sexo, de Julio Medem», en *El País*, 31 de enero de 2004.

**San Agustín. *Confesiones*. Estudio introductorio, traducción, notas y anexos de Agustín Uña Juárez. Madrid, Tecnos, 2006, 559 págs.**

Desde mediados del año 2006 llega a las librerías una cuidadosa edición de *Las Confesiones* de S. Agustín. Quien la ofrece con un excelente estudio preliminar, una traducción magistral, un riguroso aparato crítico y el habitual anexo onomástico y topográfico es Agustín Uña Juárez, Profesor de Historia de la Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid, quien con esta obra se acredita, una vez más, como uno de los más cualificados especialistas españoles e internacionales en la obra del Obispo de Hipona. El libro, editado por Tecnos, forma parte de la colección *Los esenciales de la filosofía* y cuenta con un prefacio, tal vez innecesario, del propio Director de la colección, Manuel Garrido.

En el estudio introductor Agustín Uña pormenoriza los diferentes factores generales y particulares de *Las confesiones* que facilitan al lector, sobre todo desde el punto de vista de la Historia de la Filosofía pero también del de la Historia de la Teología, una lectura eficaz de esa obra. Deben destacarse, por su interés, tres elementos: La comparación de los estudios más actuales del texto agustino con los de épocas precedentes, la explicación de la noción de *confessio* y el análisis del lenguaje y el estilo que S. Agustín pone en juego en su escrito, incluyendo en tal análisis la crítica no siempre favorable a la estructura de la obra. Esta parte del libro, por su amplitud, por su detalle y por la excelente y organizada bibliografía que la culmina, bien puede considerarse como una auténtica monografía especializada, útil no sólo para la comprensión de *Las Confesiones* sino, incluso, del conjunto de la obra agustiniana.

De la traducción que sigue destaca sobre todo su claridad, pues se evidencia en ella un interés particular por facilitar al lector actual, la comprensión de aquellos periodos o secuencias más condicionados por los usos retóricos del Latin culto del siglo IV. La tarea no es fácil, debe procederse a ella sin menoscabo de la fuerza dramática y el apasionamiento, la *existencialidad* si se quiere, de un texto que, en gran medida, es un clásico justamente por estas características. En la versión de Agustín Uña, la belleza del texto original se advierte en el ponderado tratamiento de los recursos estilísticos del texto original, es decir en la precisión conceptual terminológica y discursiva de la propia traducción, pues en ella se da muestras de una gran sutileza en la comprensión del sentido de la lengua, tanto si nos referimos a la del texto original como a la del lector a quien la traducción va destinada. Todo un ejemplo en lo que se ha de entender por fidelidad a un texto.

Se completa el libro con un anexo onomástico y topográfico que, situado al final del libro, resulta de gran utilidad para quien además de leerlo necesite utilizarlo para fines docentes o de investigación.

La presentación material del libro, su impresión y encuadernación, dada su calidad bien hubiera merecido un mayor dispendio por parte de la editorial, pero es de suponer que en ello han regido las características de la colección en donde se incluye. De todos modos y como queda dicho, se encontrará el lector con una excelente aportación a la historiografía filosófica sobre S. Agustín escrita en Español.

RAMÓN EMILIO MANDADO GUTIÉRREZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

**Ana Casas. *El cuento español en la posguerra. Presencia del relato breve en las revistas literarias (1948-1969).* Madrid, Marenostrum, 2007, 311 págs.**

Allá por 1907, Juan Valera, encareciendo el número de escritores de importancia que habían empezado a cultivar el cuento, después de muchos siglos de casi abandono, decía: «Habiendo sido todo cuento al empezar las literaturas, y empezando el ingenio por componer cuentos, bien puede afirmarse que el cuento fue el último género literario que vino a escribirse». La exageración de Valera venía motivada por el deseo de manifestar que los escritores de su generación eran los que habían llevado el género del cuento a una auténtica categoría literaria. Pero la dimensión crítica del género ha tardado más en llegar y hoy podemos decir que los últimos años del siglo XX y el principio del XXI han sido especialmente prolíficos en la aparición de estudios sobre el cuento.

Uno de estos estudios es el que nos ofrece Ana Casas en este espléndido libro, sobre un momento hasta ahora no explorado de forma sistemática, como es el caso de la posguerra española. Los veinte años que abarca la obra han sido especialmente estudiados en cuanto a la evolución de la novela española y su importancia ha sido puesta de relieve en muchos y diversos estudios, pero hasta ahora no había sido abordado de forma tan completa el cuento de esos años como en este ocasión.

Una de las razones, que los investigadores del cuento bien conocen, es, sin duda, la extraordinaria volatilidad del género, muy a menudo aparecido en las páginas de los periódicos y muchas de esas veces jamás vuelto a publicar en libro. El análisis del cuento, incluido el cuento contemporáneo, necesita siempre una paciente y detenida investigación en bibliotecas y hemerotecas.

El fruto de esta investigación ha sido el de 735 relatos localizados, clasificados y analizados por Ana Casas en las 8 revistas en las que ha centrado su investigación: *Ínsula* (1949-1969) [191 relatos], *Índice* (1946-1969) [112], *Clavileño* (1950-1957) [24], *Revista Española* (1953-1955) [34], *Papeles de Son Armadans* (1956-1969) [144], *La Hora* (1945-1950 y 1956-1959) [95 cuentos en la primera época y 79 en la segunda], *Alcalá* (1952-1955) [43] y *Acento Cultural* [13].

Tras una «Presentación» en la que Casas expone su método de trabajo y sus intenciones, el libro se divide en cuatro grandes capítulos: el análisis de los cuentos publicados en los periódicos literarios (*Ínsula* e *Índice*); los cuentos aparecidos en las revistas literarias de creación (*Clavileño*, *Revista Española* y *Papeles de Son Armadans*); las revistas universitarias y su relación con la generación del medio siglo (*La Hora*, *Alcalá* y *Acento Cultural*) y un análisis de la reflexión teórica sobre el género cuento aparecido en las páginas de *Ínsula* (que, ya lo deja claro la autora, es la única revista que se dedica, con alguna constancia y entidad al tema). Culmina el libro con una breve «Coda» final en la que la autora pone de relieve los puntos básicos de su estudio.

Para Casas es evidente, a la vista de las datos que va presentando, el apoyo que las revistas prestaron al desarrollo del cuento español. Un cuento que evidencia una gran presencia del realismo social (siempre que, advierte la autora, se entienda el termino social en un sentido amplio) pero que acoge también otras tendencias, como las sentimentales, el absurdo, los cuentos maravillosos, etc. Las temáticas, evidentemente, van evolucionando y «a lo largo de la década de los 50, la realidad deviene progresivamente el asunto literario por excelencia» (pg 217).

En ese apoyo de las revistas fue sin duda fundamental el papel de *Ínsula*: «Posiblemente sea *Ínsula* la publicación de posguerra que más interés haya mostrado por el cuento y su estudio, tanto desde la vertiente teórica como historicista» (19). Entiende Casas que dentro de ese interés es también relevante el apoyo prestado a la generación del Medio Siglo, presentando a esa generación y sus postulados sociales y neorrealistas como el camino que la narrativa breve debía seguir. Un elemento fundamental de ese apoyo de *Ínsula* al cuento fue la sección titulada «Un cuento cada mes», creada en diciembre de 1948. A partir de este momento la revista publica siempre un cuento al final de cada número, casi siempre de autores españoles, por lo que «el estudio de los relatos publicados en esta revista es imprescindible para cualquier aproximación a la historia del género en España» (29). Casas encuentra en la evolución de esta revista (recordemos que el estudio finaliza con los cuentos aparecidos en 1969) tres momentos: en primer lugar los años finales de los 40, en los que *Ínsula* alterna cuentos que plantean la continuidad con formas y modelos anteriores (incluido el cuento decimonónico), con otros relatos en los que la realidad se toma como asunto literario, pero lejos aún de los tonos críticos y sociales que vendrían después; en segundo lugar, la década de los 50, en donde Casas describe un panorama plural, pues mientras va aumentando la presencia de cuentos realistas, la revista «no olvida su voluntad de pluralidad» (38) y acoge en su seno relatos absurdos o fantásticos, amén de otras modalidades. Llama la atención Casas sobre la producción cuentística de Alonso Zamora Vicente a quien considera uno de los mejores representantes, sino el mejor, del cuento fantástico, pero que dejó de cultivar este tipo de relatos «seguramente debido al escaso interés que éste [el cuento fantástico] suscitó durante los años 50 y 60» (42); y por fin la década de los 60, en la que el cuento en *Ínsula* vive la hegemonía de realismo social que también conoció la novela. Entiende Casas que es perceptible la defensa del realismo social en las páginas de *Ínsula*, desde finales de la década de los 50 por escritores como Castellet, López Pacheco, Marra López, Juan Goytisolo y Domenech: «a partir de este momento muchas de las reseñas y de los comentarios críticos incluidos en la revista tienen como objetivo apoyar y promocionar las obras que se inscriben en las coordenadas del realismo social» (56). El capítulo dedicado a *Ínsula* finaliza con un análisis de la labor que la revista realizó para difundir la obra de los narradores del exilio. Casas menciona, por ejemplo cuentos de Franciso Ayala, Max Aub, Serrano Poncela, Salazar Chapela, Concha Castroviejo, etc.

De *Índice* advierte Casas que en realidad hay que hablar de dos revistas diferentes: la primera de 1946 a 1951 y la segunda desde este año en adelante cuando se pone al frente de la revista Juan Fernández Figueroa y adquiere una importancia e influencia cultural muy superior a la de la primera época. Sobre los cuentos anteriores a la presencia de Fernández Figueroa en *Índice*, Casas entiende que se pueden parangonar con los de la primera época de *Ínsula*: continuidad y aparición de nuevos planteamientos, aunque advierte que es una producción tan dispersa y breve que no es posible realizar una caracterización sistemática. No obstante apunta que hay que dar cuenta de esa etapa debido al apoyo que prestó la revista al cuento. De la segunda época, la protagonizada por Fernández Figueroa, autentico motor y padre de la revista, Casas destaca el espíritu de concordia entre tendencias, que hace que en sus páginas convivan autores de diferentes épocas, generaciones y planteamientos estéticos. La presencia del cuento en *Índice* sufre altibajos y depende en gran manera de la evolución propia de la revista que hace que ésta se preocupe cada vez más de cuestiones políticas, abandonando las literarias, hasta el punto de que a partir de 1961 prácticamente no

aparezcan relatos en las páginas de la publicación. De los que Casas ha analizado entiende que se puede concluir que *Índice* refleja con fidelidad el panorama literario del momento: dominio de la narrativa social en sus diferentes formulaciones, pero sin que ello excluya otras posibilidades del relato breve.

*Clavileño*, revista de la Asociación Internacional de Hispanismo dio cabida desde el principio de su publicación al cuento, con la publicación de un relato cada número. Casas agrupa a los escritores de *Clavileño* en tres grupos: los falangistas, la generación de la guerra y la generación del Medio Siglo. Casas entiende que la revista se inclinó siempre por autores de carrera consolidada y que raramente apostó por narradores jóvenes y desconocidos, por lo que no es posible encontrar en sus páginas sorpresas ni descubrimientos, y sí una tendencia mayoritariamente realista y «ligeramente orientada a la corriente testimonial» (134).

A la hora de abordar el estudio de *Revista Española*, Casas pone de relieve dos aspectos importantes: la labor y la personalidad de Antonio Rodríguez-Moñino en su fundación y desarrollo y el desolador fracaso de la publicación que apenas sobrevivió dos años tras obtener veintiséis suscripciones y vender ochenta ejemplares (136). Pero el fracaso editorial no afecta a la importancia que para la crítica tiene la revista, núcleo fundamental de la generación del Medio Siglo. Uno de los aspectos más relevantes de este revista, según Casas, es la importancia, casi fundacional de Cesare Zavattini y del neorrealismo italiano a través de la película «Milagro en Milán» y del relato «Totó, el bueno». Relato que apareció en el número primero de la revista. Casas analiza las características básicas de este relato y los compara con los de la mayoría de los relatos que se publicarían en los dos años de vida de *Revista Española* y encuentra que hay en ellos muchas semejanzas con los del cuento neorrealista italiano. Según Casas hay un alto grado de afinidad entre los escritores reunidos en torno de esta publicación (Sánchez Ferlosio. Aldecoa, Fernández Santos, Gaite), y llama la atención sobre la coherencia de los objetivos estéticos, en línea con varios de los aspectos del relato de Zavatinni (157).

El análisis de *Papeles de Son Armadans*, comienza con una descripción de la polémica crítica sobre esta revista (una publicación controvertida, como indica Casas). El título del capítulo «El esteticismo de *Papeles de Son Armadans*» indica con claridad la dirección que iban a tomar los cuentos publicados en la revista: una línea mayoritaria de preocupación estética y de prudencia y cuidado a la hora de aludir a realidades y situaciones que no admitiera la cultura oficial. Compartió con *Ínsula* colaboradores y en cierto momento pretendió equipararse con la revista madrileña (164) pero siempre desde una actitud más moderada y prudente. *Papeles* publicó, de manera preferente relatos de tipo realista pero siempre estuvo abierta a otras formas narrativas y a la experimentación, muchas veces a través de la obra del fundador de la revista, Camilo José Cela.

*La Hora* y *Alcalá*, ambas revistas del Sindicato Español Universitario (S.E.U.), representan, según Casas, la evolución, ideológica y artística de los jóvenes que las publicaban, que «de forma gradual se distancian de los valores vigentes, evolucionando desde el llamado falangismo de izquierdas hacia posturas que devienen en ocasiones claramente antifranquistas» (180). La primera época de *La Hora* se caracteriza por el contenido panfletario y el estilo combativo, duramente falangista (180). En ella, el cuento apenas plantea problemas sociales ni aborda novedades estéticas, a pesar de que desde el número 52 al 75 se publica un cuento por número, seleccionado mediante concurso. La segunda época comienza en 1948 cuando Jaime Suárez se hace cargo de la revista y se

incorporan ala redacción, escritores de muy diversa tendencia, como Sastre, Aldecoa, de Quinto... No se renuncia a la orientación falangista, pero desde una perspectiva reformista y atacando aquellos aspectos de la situación política que no eran conformes con el ideal falangista. Pero es en estas paginas donde se produce el «proceso de aglutinación de la generación del Medio siglo con las consecuencias ideológicas y estéticas que ello tendrá para la revista» (184) Publican en *La Hora* sus primeros relatos Aldecoa, Matute y Sánchez Ferlosio, todavía no definidos con plenitud en las características que más tarde desarrollarían, pero ya apuntando lo que iban a ser las nuevas tendencias del realismo. Desaparecida *La Hora* en 1950, en 1952 aparece *Alcalá*. Revista que llegaba para reemplazarla, dirigida por el mismo Jaime Suárez que había transformado *La Hora* original. La revista está estrechamente unida a la presencia de Joaquín Ruiz Jiménez en el Ministerio de Educación, hasta el punto que el final de su existencia (1955) coincide con el cese del ministro. Según Casas, las diversas coincidencias formales y temáticas que se producen en la mayor parte de los cuentos publicados en *Alcalá*, evidencian hasta que punto se puede hablar de cohesión generacional entre los distintos miembros dela promoción del Medio Siglo (191). En 1956 resurgió *La Hora*, sustituyendo a *Alcalá*, como antes ésta sustituyó a aquélla y de nuevo con escasas diferencias ideológicas en cuanto a la concepción de la revista. Dadas las fechas de publicación, no es sorprendente, opina Casas, que la mayoría de los relatos se sitúen en la órbita del realismo testimonial, dado que esa era la modalidad del relato breve ampliamente mayoritaria en todas las revistas (y, por extensión, en la literatura española del momento). Desaparecida *La Hora*, toma el relevo *Acento Cultural*, otra revista del S.E.U pero mucho más ambiciosa en lo formal y más alejada del falangismo en lo político. Para Casas, *Acento* es la aglutinadora de los defensores del realismo social, no sólo a través de relatos, sino también por medio de artículos reivindicativos, y a veces programáticos, del arte social (196).

El cuarto capítulo del ensayo se centra en la aportación teórica sobre el género *cuento* que se puede encontrar en *Ínsula* a lo largo de las dos décadas que estudia la autora. Casas advierte que *Ínsula* es un caso especial entre todas las otras revistas por la atención que le dedica a estos aspectos a través de recensiones de libros de relatos y de artículos que abordan diferentes aspectos del cuento. A pesar de las dificultades de sintetizar testimonios y análisis muy dispares, Casas indica que los artículos teóricos de *Ínsula* entienden que el cuento debe poseer un argumento que, desde formas conclusas evoluciona, a inicios de los 50 hacia lo ambiental, abierto y fragmentado, ajustándose a temáticas relacionadas con la cotidianidad; que su brevedad estructural depende de la economía y concentración de los elementos narrativos; que el lenguaje del cuento se aproxima al de la poesía. Una cuarta característica, aplicada en este caso a los libros de relatos es que la unión entre las distintas narraciones que conforman un volumen tiene un valor en sí mismo.

Llegados a este punto, no puedo por menos de añadir que, en las forzosamente breves dimensiones de una reseña no es posible registrar como se merece uno de los valores más fundamentales de este libro, tal vez el valor principal, por encima, incluso, de la clasificación y periodización que lleva a cabo: el gran número de análisis críticos de cuentos de toda índole, demasiados para mencionarlos aquí, pero que aportan una enorme riqueza a este volumen y hacen que las conclusiones de la autora sean difícilmente objetables dado el acopio de testimonios que presenta.

Una obra, pues, que desde el momento de su aparición, se debe considerar como fundamental en la bibliografía sobre el género.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
I.E.S. ALBERTO PICO / UNED CANTABRIA

**Nicomedes-Pastor Díaz. *Poesía Completa*. Edición de Luis Caparrós Esperante. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2006, 399 págs.**

Luis Caparrós Esperante, estudioso de poetas españoles de los siglos XIX y XX, ofrece en este volumen la primera edición filológicamente pulcra que se ha impreso de la obra poética del romántico Nicomedes- Pastor Díaz Corbelle (1811-1863), tanto por el rigor con el que ha planteado la depuración textual de los poemas como por las notas complementarias que los acompañan y el estudio general que precede a los mismos. Esta «recuperación» de la faceta más honda y personal del escritor gallego se suma a la que, pocos años antes, habían aportado Guillermo Gortázar y y Prieto Benavent para sus escritos políticos (en la edición de 1996 titulada *Obras políticas*).

Menéndez Pelayo, prologando un libro de *Poesías* (1897) de Evaristo Silió acuñó la noción de escuela poética «septentrional» para incluir en ella, además de los escritores cántabros próximos a su mundo familiar, a dos de los mejores poetas del Romanticismo hispano: Díaz Corbelle y Gil y Carrasco. Para el crítico montañés esta escuela se caracterizaba por la «vaguedad de sus concepciones, la melancolía intensa que las anima, la preferencia que concede a la parte sombría, nebulosa triste de la Naturaleza», es decir, por una serie de rasgos que acercaría a sus participantes a las intuiciones de la lírica romántica alemana. Más comedido en la estimación del poeta gallego, Juan Valera que lo había conocido y tratado en los años cincuenta, señalaba en escritos públicos los valores de don Nicomedes como hombre de Estado, escritor de materia política y como poeta. «No empezar estimulándole como poeta sería desconocerle» afirmaba el influyente crítico andaluz en texto que recuerda Caparrós Esperante en la segunda página de su estudio introductorio, aunque la intencionada memoria del autor de *Pepita Jiménez* le permitiría confiar en carta privada a Menéndez Pelayo cómo le había molestado el desdén con el que Díaz estimaba sus poesías amorosas: «Es, por ultimo, memorable el dicho del cursilón sentimental de Pastor Díaz (que han repetido luego otros cursilones) que a mí no me leerían nunca con gusto las mujeres» (vide, Juan Valera, *Correspondencia*, IV, 2005, 336-337).

Son numerosos los aciertos de esta edición de los que, sin más preámbulos, señalo el tino con el que Caparrós diferencia el nombre propio del escritor gallego –Nicomedes-Pastor- y sus apellidos –DÍAZ CORBELLE , que muy frecuentemente aparece alfabetizado en estudios y en libros de consulta como PASTOR DÍAZ. Pero dejando al margen cuestiones de detalle – erratas o confusa impresión de otros nombres de escritores[4]- esta edición constituye el primer trabajo moderno que sintetiza con rigor el *corpus* y la significación de la obra poética del escritor.

Caparrós establece como edición básica la que realizó el propio poeta gallego en 1840, el «annus mirabilis» de la lírica romántica española, a la que añade, como suplemento, los poemas publicados en al edición de 1866 y los textos que posteriormente le han sido atribuidos. El «aparato crítico» de esta *Poesía Completa* se edita en un capítulo anejo al final del volumen y es un detallado registro de variantes textuales, procedentes de impresiones anteriores o posteriores a 1840 en libros colectivos y publicaciones periódicas –en algún

[4] Es el caso de «Aveilla» (p. 28) que corresponde al salmantino Pablo Alonso de la Avecilla, o del Francisco de Paula mencionado en otro lugar ( p.35), que es el colaborador de Díaz en la *Galería de españoles célebres contemporáneos*, Francisco de Paula Cárdenas.

caso, la variante está señalada en nota a pie de poema, como ocurre con la cita en exergo que precede a «Mi inspiración» en su primera impresión de *La Abeja* de 1835-, y también en algún manuscritos y, por supuesto, en el volumen II (1866) de *Obras,* aparecidas póstumamente en el que se dio un orden a los poemas que el editor actual no comparte.

La anotación que ilustra a los cuarenta y siete poemas reunidos en esta edición es sobria en lo tocante a explicaciones léxicas y propuesta de fuentes literarias – las más exactas, las latinas-, pero es más detenida en lo que se refiere a datación de textos y circunstancias personales del escritor que pudieron haberlos suscitado. Para la documentación de esta último aspecto, Caparrós Esperante aporta su investigación propia al informar con detalle de las publicaciones periódicas en los que fueron publicados por primera vez algunos poemas o los pasajes del *Diario* manuscrito e inédito de Díaz que se conserva en la biblioteca de la Real Academia Española y del que –según anuncia en este volumen- prepara una edición[5].

El interés de la obra poética Pastor Díaz se manifiesta en varias direcciones. En primer lugar, es dato de primera importancia su vinculación sentimental con la literatura gallega, como ya hizo notar en su momento Manuel Murguía; el hecho de que su poema «A Alborada» – cuya primera edición segura es la de las *Obras* de 1866 tal como las pesquisas hemerográficas de Caparrós Esperante establecen- sea uno de los primeros poemas del «Rexurdimento» de la literatura gallega en el siglo XIX es un evidente síntoma de esta afección. Otro poema gallego – «Éloga. Belmiro e Benigno»- es texto que se la ha atribuido, y que Caparrós reproduce también en esta edición. Testimonios, ambos poemas, de una fuerte llamada que el poeta viveirense debía de sentir en relación a su tierra. Estos dos textos y el poema en francés «Vie et mort», incluido en las *Poesías* de 1840, nos devuelve la figura de un escritor polígoto, uno más dentro de la nutrido grupo de escritores modernos españoles que han cultivado la escritura literaria en varios idiomas.

La edición de los textos va precedida de un estudio preliminar de más de un centenar de páginas en el que se abordan dos cuestiones fundamentales como son, la biografía de un poeta que desplegó una intensa actividad política al tiempo que razonaba en diversos escritos los fundamentos de su actividad pública y el estudio de su obra lírica, si bien quedan tratadas insuficientemente las creaciones literarias en prosa del escritor de Viveiro (la novela *De Villahermosa a la China*, relatos breves como «Una Cita» y los textos autobiográficos que publicó Chao Espina o que editará el propio Caparrós).

La síntesis biográfica de la introducción contiene un caudal de noticias sobre relaciones amorosas del poeta que le confieren el perfil de personaje protagonista de una crónica sentimental del romanticismo más tópico, pero que constituyen anécdotas que, transformadas en clave lírica, se exhiben en los poemas de tema erótico que salieron de su pluma. Por lo que se relaciona con su actividad política -reflejada en el asunto de algunos poemas como el dedicado a la celebración de la Constitución de 1837 o al elogio del general Diego de León- también está narrada sumariamente en este preámbulo que, además, ofrece

[5] En febrero de 1985 y bajo mi dirección, la profesora Isabel Gañán Ortiz leyó su Memoria de Licenciatura en el Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza sobre la obra en prosa de Nicomedes Pastor Díaz y en la que editaba como apéndice este *Diario* que contiene sintéticas noticias autobiográficas de acontecimientos vividos por el escritor desde el año 1832 hasta 1863.

algunas consideraciones generales sobre el transfondo de pensamiento político que sustentó uno de los primeros teóricos españoles del liberalismo conservador. A este propósito merece la pena recordarse la insistencia con la que Díaz hablaba de una «generación» romántica, llegada a la vida pública a raíz de la muerte de Fernando VII, con la que se identificó plenamente en su prolongada contribución, desde 1834, a la conformación del moderno Estado liberal en España [6].

El estudio literario es la parte más elaborada de los preliminares de la edición. Aquí Caparrós pone a prueba su exigente paladar de lector –por ejemplo, en la fijación de la escansión silábica de algunos versos- y su habilidad exegética tanto a la hora de señalar la «poética» y los modelos líricos más inmediatos de Nicomedes Pastor Díaz como en el análisis los principales temas que se despliegan en sus poemas. Apunta con acierto a la importancia poetológica que tienen los prólogos que escribió para las *Poesías* (1837) de José Zorrilla y para su propia edición de *Poesías* de 1840 y pone de manifiesto la devoción poética que profesó a este último y, más lejanamente, a Lamartine. Síntomas tanto estos textos como las correspondencias poéticas de la visión que mantuvo respecto a la profunda crisis de valores que se vivía en el tiempo histórico que le tocó en suerte. Donald Shaw ya había comentado la singular importancia del prólogo de 1837 a propósito de los manifiestos teóricos del Romanticismo español en términos que acepta nuestro editor: «Pastor Díaz no sólo estuvo en lo correcto en su enfoque de la dualidad dentro del movimiento romántico (Romanticismo «histórico» y romanticismo «liberal») sino que también tuvo el valor de ir contra la corriente, resuelto como estaba a explicar el romanticismo en términos de la historia de las ideas» (en AA. VV., *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina, Armando Siciliano, 1993, p. 483).

Los grandes temas líricos de los poemas más intensos del escritor quedan enmarcaos en un sugestivo comentario sobre el erotismo fúnebre y la imaginación visionaria del poeta – no en vano Vicente Llorens lo aproximaba a Novalis-, son características que constituyen los rasgos determinantes de esa escuela septentrional de la que hablaba Menéndez Pelayo y ofrecen los prodromos autóctonos del moderno lirismo de Gustavo Adolfo Bécquer, dentro de la configuración de un lenguaje todavía enfatizado por la retórica de la enunciación apasionada propia del círculo de Espronceda. Poemas como «Mi inspiración», «El amor sin objeto», «La mariposa negra» , «La sirena del Norte» son textos que expresan una modalidad hispana de vivencia de la *Sehnsucht* [7] que confieren a Díaz una dimensión de originalidad en el panorama poético de su tiempo.

---

[6] Valga este testimonio a vía de ejemplo, Díaz escribe en el nº 325 de sus *Pensamientos* (manuscrito de la Real Academia Española): «La *generación actual* española, polaca o democrática, que se presume hija del siglo, nada tiene que ver con el siglo XIX, sino con su exclusivo materialismo (...) a Balzac le llaman literatura , a Pelletan filosofía... y a *nuestra generación*, ineficaz e ignorante... a la del 34 que tanto hizo».

[7] En *El señor de Bembibre* (1844), la novela histórica de Enrique Gil y Carrasco, el narrador explica el estado de ánimo de la protagonista en términos que resultan una correcta traducción de la palabra alemana, clave para el entendimiento de la vivencia subjetiva del romanticismo: «Siempre había dormido en lo más recóndito de su alma el germen de la melancolía producido por aquel deseo innato de lo que no tiene fin» (cito por la ed. de Juan-Louis Picoche, Castalia, 1986, p. 397)

Caparrós se detiene en estos aspectos y avanza algunos apuntes sobre rasgos del estilo lingüístico del poeta que, aunque certeramente planteados, podrían haber sido analizados con más detalle. Valga un pasaje, el del último endecasílabo de este serventesio perteneciente al poema «A la C... de S... (Epístola)»: «Alzarse vi entre el alga de esas rocas/ Como sirena que del mar brotara,/ Cándida imagen entre negras tocas,/ de ébano el cuerpo y de marfil la cara». «Ébano» y «marfil» – eufémico oxímoron donde los haya- había sido desde finales del XVIII la representación de dos mundos poéticos opuestos por el vértice, el de la luminosidad meridiana de Meléndez Valdés – la «lira de marfil»- y el de la inquietante penumbra de un insondable espacio desconocido – la «lira de ébano» de la que hablaba López Soler en el prólogo de su novela *Los bandos de Castilla*.

No elude Caparrós el debate hermenéutico sobre el origen doctrinal y los alcances de los durante tanto tiempo esquematizados dos romanticismos españoles – el «historicista» y el «liberal»-, que expone a partir del libro de Derek Flitter (1992) y el artículo de Donald Shaw antes citado, trabajos ambos que, por su cercanía cronológica, no pude incorporar a en mi *Panorama crítico del Romanticismo español* (1994). Ahora bien, los estudios dedicados a la interpretación general del Romanticismo europeo publicados en los años más recientes vienen acentuado un aspecto que había sido tangencial para los estudios anteriores a los años noventa y es el de la articulación que se puede establecer entre teoría literaria romántica y la concepción moderna del «nacionalismo» como hecho determinante en la vida pública del siglo XIX. David Aram Kaiser, entre otros, ha publicado recientemente un libro que aborda directamente esta cuestión (*Romanticism, Aesthetics and Nationalism*, Cambridge University Press, 1999) y cuya lectura puede ser muy útil para el mejor entendimiento de la obra literaria de un escritor español que, como Nicomedes Pastor Díaz, tuvo tanto que ver con la constitución del moderno Estado liberal en España, tanto en su pensamiento político y literario como en sus compromisos directos en la actividad política de su tiempo. Se trata de una indagación teórica para la que la bibliografía hispánica es aún deficiente.

LEONARDO ROMERO TOBAR
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

**César Domínguez. *El concepto de* materia *en la teoría literaria del medievo. Creación, interpretación y transtextualidad.* Anejos de Revista de Literatura, nº 62. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de la Lengua Española, 2004, 230 págs.**

«N'en sont que trois materes a nul home vivant: / De France et de Bretaigne et de Ronme la grant». A Gaston Paris corresponde la intuición o el desacierto, según se mire, de haber convertido estos versos de *La Chanson des Saisnes* (ca. 1200) en estímulo para organizar el estudio de la literatura medieval francesa. Desde entonces, generaciones de medievalistas han –hemos– utilizado etiquetas derivadas de las empleadas por el poeta Jehan Bodel para referirse a las obras relacionadas con los ciclos carolingio (*Matere de France*), bretón o artúrico (*Matere de Bretaigne*), y a aquellas inspiradas por el legado greco-latino (*Matiere de Ronme*). A pesar de la fluctuación de éstos y otros marbetes en la crítica actual y de su indefinición entre lo temático y lo genológico, dicha terminología se ha perpetuado por mera inercia historiográfica sin que se ofrezca «reflexión alguna en torno a su procedencia» (p. 21), como recuerda César Domínguez en la introducción a su estimulante libro. Más lamentable es, si cabe, la otra cara de esta moneda: la ausencia de estudios sobre tecnicismos medievales como el de *materia*, consecuencia de una consideración peyorativa de los intentos medievales encaminados a acuñar un metalenguaje para la reflexión en torno a la creación literaria. Frente a esta actitud, el autor parte de un exhaustivo análisis del propio utillaje crítico medieval para reivindicar el concepto de *materia* como axial en la teoría poetológica y en la praxis poética de la Edad Media. En este sentido, sólo los trabajos de A. J. Minnis sobre la tradición del *accessus ad auctores*, los de D. Kelly sobre el *roman* francés y los de P. Mehtonen sobre las categorías de la ficción pueden citarse como precedentes del presente estudio, si bien F. Gómez Redondo y C. Marimón Llorca han realizado también importantes aportaciones desde el ámbito hispánico. Con todo, las concisas páginas de la monografía escrita por Domínguez exceden en alcance y calado a las de los autores mencionados. Lo que se presenta aquí es una contribución densa en información y sugerencias, llamada a convertirse en un instrumento clave para entender las dinámicas de creación y recepción textual en la Edad Media, así como los mecanismos de institucionalización por los que se configura una tradición textual que, en este caso, ha demostrado su vitalidad hasta nuestros días.

Del enfoque holístico que preside este trabajo da cuenta el hecho de que los dos primeros capítulos estén dedicados a esclarecer el papel del término *materia* en las tradiciones retórica (pp. 27-60) y glosadora (pp. 61-81) que, junto a la propia tradición poética conforman los pilares de la teoría literaria medieval. Domínguez justifica esta organización tripartita en razón de los fenómenos paralelos de «retorización de la poética» y de «poetización de la retórica» que se constatan a lo largo de la Edad Media y que tienen su origen en la determinación aristotélica de idénticos mecanismos como reguladores de la creación, así de la *oratio*, como de la *oratio poética*. La atención privilegiada que la retórica presta a la *inventio* –primera parte en que se divide la disciplina–, en tanto que proceso de hallazgo de la sustancia que ha de configurar la obra, explica que una porción fundamental de la reflexión en torno al concepto de *materia* se haya desarrollado en este ámbito. Desde la Antigüedad, dicho proceso no puede disociarse del recurso a ciertas prácticas mnemotécnicas, al concebirse como derivación a partir de una serie de categorías

visualizadas en el espacio metafórico de la memoria. Así, estos lugares mentales (*tópoi*, *loci*) funcionan como repositorios de argumentos para la *materia*. La teorización sobre los mismos se inicia con Aristóteles, pero la Edad Media recibirá una herencia de base ciceroniana fundamentada en el *De Inventione*. Sobre este soporte teórico se realizarán nuevos intentos de sistematización y reducción de la serie de *tópoi* a un número manejable, en general siete, asimilados a las *circunstantiae* ya distinguidas en época helenística por Hermágoras. De los esquemas propuestos por Victorino, el primero en efectuar esta síntesis, así como por el Pseudo-Agustín, Julio Victor, Boecio o Isidoro de Sevilla conviene retener que insisten básicamente en dos de estos *tópoi*, los relativos a la acción ejecutada (*quid*) y al ejecutante de la misma (*quis*).

Este aspecto enlaza con el capítulo consagrado a la tradición glosadora ya que éstos son también los elementos principales sobre los que se focaliza el comentario de texto en el ámbito pedagógico. Tal coincidencia no es casual, pues la *enarratio poetarum* o *accessus ad auctores* se sirve, como bien precisa César Domínguez, de un arsenal terminológico y de unos métodos de análisis literario desarrollados por la retórica a lo largo de más de un milenio. Los hábitos mentales perpetuados a través de la enseñanza del *trivium* permiten la transferencia entre los dos ámbitos de reflexión, convirtiendo los procesos en reversibles. Así, si las circunstancias de Hermágoras –los *tópoi*, en definitiva– habían sido identificadas también con los *narrationis elementa* que servían al orador para explicitar aquellos aspectos sobre los que se desarrollaba su discurso y garantizar la correcta recepción de su obra, los diferentes modelos de *accessus* tipificados durante la Alta y Baja Edad Media se concentrarán en el rastreo de la *materia* inductivamente a partir de estos *elementa* para garantizar la correcta interpretación del texto. Dicho análisis se efectúa en dos fases, la primera dedicada a la identificación de la *materia* en sus términos más generales a partir del *titulus operis* en el que ésta ha de estar condensada (*materia principalis*), y la segunda al análisis de sus divisiones en unidades más específicas (*materia secundaria*). De esta manera, se va configurando un entramado que vincula la elección del contenido de la obra (*materia*) al terreno elocutivo (*ordo, numerus librorum*) e incluso en el genológico (*styli*).

Resulta fácil advertir que las implicaciones de esta mecánica trascienden los límites de la praxis glosadora escolar y entran de lleno ya en el terreno de la tradición poética (pp. 83-129), tercer ámbito de reflexión sobre el concepto de *materia*. La polisemia del término o, mejor dicho, su funcionamiento en varios niveles de significación, no es impedimento para que el investigador desvele los lazos que dan coherencia y organicidad a este entramado, a pesar de los viajes del concepto de una disciplina a otra. De hecho, retórica y poética se muestran como complementarias, pues si la primera se concentra en la fase de *inventio*, la segunda lo hará en la *dispositio* y en la *elocutio*. De ahí que las *artes poetriae* medievales se refieran en esencia a la construcción discursiva, entendida como un proceso por el que se deriva la obra en su forma definitiva a partir de un arquetipo. El análisis realizado aquí a partir de los tratados de Mateo de Vendôme, Godofredo de Vinsauf o Conrado de Zurich, presenta un esquema más o menos fijo en el que la *materia* adopta diversas formas en cada parte del proceso. La primera de ellas es la elección de un *archetypus* o *thema*, entendido como sustancia de la que se nutrirá la obra y que ha de quedar condensado en el *titulis operis*. Este paso fundacional condicionará los dos restantes. En el segundo de ellos, el *archetypus* se caracteriza en sus *attributa* a través de la aplicación de los *tópoi* de la tradición retórica, una vez más en un proceso de derivación. Éste es un proceso estrictamente mental y da lugar a

la denominada *materia remota*, el modelo teórico que luego verá su definitiva concreción formal en la obra literaria tal y como se presenta a su audiencia, es decir, en la *materia propinqua*.

No obstante, me gustaría destacar que una de las contribuciones más sugerentes de este trabajo es su insistencia en el papel rector ejercido por el personaje en este proceso, ya que con frecuencia el *archetypus* se genera a partir de la categoría *ex personis*, es decir, a partir de un personaje-arquetipo más que a partir de una acción. Aquí Domínguez trae a colación el inspirador libro de R. Howard Bloch *Etymologies and Genealogies* para enfatizar la importancia del acto de erigir a un *nomen* en *archetypus*. Este acto tiene hondas resonancias ontológicas ya que remite a la *prima impositio*, a la creación del lenguaje por parte de Adán quien dio nombre a los elementos de la creación. Al concebirse este proceso como «*inventio* de universales» (p. 97), la buena construcción de la obra –ya no sólo en un sentido técnico sino en su adecuación a un orden lógico superior– dependerá de la adecuación entre *nomen* y *attributa*. Para garantizar la correcta derivación de éstos últimos a partir del *archetypus*, Juan de Garlandia acuñó la figura conocida como *rota Virgilii*, que tiene su origen último en el comentario de Servio a las obras del poeta latino. Esta figura, dentro de una estructura jerárquica pero sin embargo flexible, se constituye en «policódigo determinante de temáticas, categorías genológicas y del tratamiento lingüístico, entre otros factores» (p. 191).

Pero, ciertamente, la circunstancia de que la creación no sólo se basa en el hallazgo de nuevos *archetypi* sino también en el recurso a otros ya conocidos no pasó desapercibida a los teóricos medievales. Por ello, este capítulo plantea además otra importante vía de investigación, aquella que explora los mecanismos que regulan la relación entre el proceso de creación arriba descrito y la tradición literaria. En este sentido, la afirmación de que «toda la *materia* funciona como un *archetypus* par el creador literario» (p. 111) se hace eco del análisis de Rita Copeland en su *Rhetoric, Hermeneutics and Translation in the Middle Ages* pero el trae a colación otros aspectos: los mecanismos que permiten la reelaboración de la reserva tópica proporcionada por la tradición, esto es, la conversión de la *materia usitata* en *inusitata*. Tampoco faltan unos breves pero iluminadores apuntes sobre las artes poéticas en lenguas vernáculas que empiezan a proliferar entre finales del siglo XII y la primera mitad de la centuria siguiente. A contrapelo de la opinión vigente, César Domínguez rechaza su inclusión en la esfera de lo popular, demostrando los fuertes vínculos que unen a la tratadística romance con la vehiculada en lengua latina. La aparición de modelos locales frente al edificio de la cultura latina supone la introducción de un tercer elemento en la ecuación entre materia y forma, el del idioma utilizado. Por ello, a la luz de la poliglosia medieval, considera de interés proponer el uso del término «genolecto literario» para aquellos ejemplos en los que un determinado género lleva asociado la utilización de una lengua concreta. Por último, este apartado contiene unos jugosos comentarios a algunos textos preceptivos hispanos de los siglos XIII al XV, en los que se explora la institucionalización de la *imitatio* como mecanismo fundamental para la provisión de materiales con que elaborar obras nuevas.

Sin duda, este capítulo y el que sigue («La *materia* en la praxis literaria medieval», pp. 153) constituyen la aportación capital del libro, su núcleo. Más allá de lo constatado por Copeland, Domínguez da cuenta del proceso de «alimentación mutua entre tradiciones poetológicas y praxis literaria, mediante la que se configura la consciencia acerca de una tradición a la que se pertenece y que es susceptible de ser modificada» (p. 153). Fuera del

ámbito académico también se constata el conocimiento de los valores asociados al tecnicismo *materia*. De hecho, al creador literario se le plantean numerosas circunstancias que le obligan, con su propia obra, a dar respuesta a algunas de las cuestiones hasta aquí referidas. Así, los ejemplos citados permiten reflexionar sobre el modo en el que se aglutinan los ciclos temáticos en torno a determinados *archetypi*, o sobre la interferencia en la elección de una materia determinada de factores externos de tipo político, o relativos a la propia transmisión manuscrita. También sobre los criterios que rigen la valoración de la maestría del autor (*ingenium*), tales como su capacidad de amplificar o introducir conexiones inesperadas entre una o más materias dadas.

Esta fructífera línea de trabajo se cierra con un colofón contrapuntístico, ya que el objetivo del quinto capítulo (pp. 155-84) es matizar y completar las ideas expuestas en páginas precedentes teniendo en cuenta algunos de los desarrollos teóricos contemporáneos con los que la reflexión medieval parece mostrar puntos en común. Es preciso recordar aquí que la teoría literaria y la literatura comparada es el otro campo de estudio privilegiado por el profesor Domínguez en su dedicación docente e investigadora, si bien dicha faceta no puede separarse de su condición de medievalista. La intención de este bosquejo no es otra que «indicar posibles vías de integración entre dichas perspectivas críticas, desde la consideración de que así se posibilitará una comprensión más enriquecedora de los textos literarios, con independencia de su período de producción» (p. 184). No obstante, al acudir a los ámbitos de la neorretórica, la temática y la tematología, se reivindica también la hondura y complejidad de la reflexión medieval. Así, el análisis de los presupuestos de las escuelas neorretóricas demuestra que el proceso de *inventio* y la reflexión sobre el personaje ocupan un lugar teórico privilegiado al igual que en la tradición medieval. Más complejas son las líneas de trabajo que arroja el examen de las difusas fronteras entre la temática y la tematología. En el caso de la primera, junto a la posibilidad de explorar las implicaciones psicoanalíticas y antropológicas de la preeminencia del personaje en la literatura medieval y el peso de algunas *materiae* en el *imaginaire*, se recalca la validez de los estudios llevados a cabo por Genette en torno a la categoría de la *transtextualidad*, para el análisis de la relación entre creación textual y tradición, considerando a la materia como una categoría dinámica no limitada por fronteras genológicas. Por lo que respecta a la tematología, las propuestas del autor se centran en la delimitación de los binomios terminológicos *Stoff/theme*, *historia/discurso* o *tema/motivo*, cuya formulación medieval parece ofrecer soluciones a algunos interrogantes contemporáneos.

Incluir unas consideraciones finales (185-99) podría parecer redundante después de una exposición clara y concisa como la que recoge el libro, pero en ellas se ofrece algo más que un resumen. A modo de cierre, la vuelta a los versos de Blodel depara ahora una nueva interpretación. En primer lugar, una lectura atenta evidencia que el poeta no niega la existencia de otras materias. Por otro lado, avanza la posibilidad de que las tres materias canónicas podría ser asimiladas a las tres posibilidades de la *narratio*: *historia*, *argumentum* y *fabula*, lo que arroja una inesperada acepción referencial para el término. Pero el grueso de esta sección recapitula la noción de *transtextualidad* en relación a la función de la memoria como *thesaurus*, como receptáculo de la *materia usitata* en los distintos *loci* mentales, pronta a ser reelaborada de nuevo. Como historiadora del arte, me gustaría resaltar que estas páginas me han resaltado extraordinariamente sugerentes. En ellas, la dimensión «locacional» y «figural» de la memoria en la Edad Media haya cumplida evocación. La metáfora edilicia

utilizada indistintamente en las tres tradiciones examinadas es un poderoso ejemplo de cómo *memoria* e *imaginatio* son las dos caras de una misma moneda en esta época, la conjunción que funda la «arquitectura del pensamiento», en la afortunada de Mary Carruthers. Precisamente, la historiadora norteamericana llega en su libro *The Craft of Thought* a conclusiones paralelas a las de Domínguez, al recordar la doble función de la memoria en tanto que sede de la *inventio* e *inventorium* de materiales, depositaria del recuerdo y activa productora de nuevos pensamientos, ideas e imágenes.

Llegados a este punto, resulta evidente que son muchos y de muy variada condición los méritos y valores de este libro. Uno de ellos es el haber sido capaz de combinar la síntesis panorámica, dando cuenta de la pluralidad de los sistemas literarios medievales unidos por el armazón conceptual de la *translatio studii* y la *translatio imperii*, con la atención prestada a cuestiones de detalle: el análisis del término *rayso*, el adecuado enmarque de los *razos* como *accesssus* vernáculos, la redefinición de las funciones adscritas a la *rota Virgilii*, etc. En este sentido, también hay que agradecerle su generosidad al abrir nuevas vías para futuras investigaciones, que otros aprovecharán. Éste es el caso de las tres notas críticas propuestas en el apéndice, consagradas respectivamente al tema de los Nueve de la Fama, la influencia escolar en el desarrollo de las *materiae* literarias y a la información proporcionada por la conformación codicológica en cuanto articulaciones de las *materiae*, tema éste de singular importancia para los que trabajamos sobre códices iluminados.

Al cohesionar ámbitos de investigación compartimentados por la historiografía, aunando rigor metodológico y precisión erudita, *El concepto de materia en la teoría literaria del medievo* marca un jalón en la lucha contra las *idées reçues* y señala una línea a seguir en el cuestionamiento de nuestra genealogía intelectual. [*]

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ PORTO
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[*] Este trabajo se integra en el Proyecto de Investigación «Cultura visual y cultura libraria en la Corona de Castilla (1284-1369)», dirigido por la Prof. Rocío Sánchez Ameijeiras y financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia (HUM2005-03707).

**Toni Dorca. *Volverás a la región. El cronotopo idílico en la novela española del XIX.* Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, 167 págs.**

La narrativa española de la segunda mitad del siglo XIX es una materia tan rica, variada y compleja que es fuente, aparentemente inagotable, de estudios y análisis. No obstante hay que decir que hay tratados que se acercan a la novela de los realistas de una manera renovadora y fresca, aportando nuevas visiones a la lectura de las obras decimonónicas. Este libro de Toni Dorca es uno de los que nos ofrecen esa visión distinta.

Parte Dorca de una idea, ya formulada en parte por un crítico tan influyente como fue José F. Montesinos: la presencia del idilio en la narrativa española realista. Pero mientras Montesinos utilizaba esta idea del idilio como la negación de la novela y hacía de ese concepto la justificación de sus tesis del fracaso de Pereda como novelista, Dorca plantea una idea muy contraria: la presencia del idilio, o más concretamente del cronotopo idílico como una de las formas de desarrollo de la novela realista española y europea.

Elemento básico de las ideas que Dorca defiende es el concepto de cronotopo, que toma de la obra de Batjin, *Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica*. La idea de cronotopo según Dorca, se condensa en tres rasgos fundamentales: el desarrollo de la vida en un «microuniverso espacial» limitado y autosuficiente, tan perfectamente acoplado al ritmo natural de las estaciones que la percepción del devenir del tiempo se diluye y desaparece; la concentración de la historia en las realidades fundamentales (amor, nacimiento, muerte, matrimonio, trabajo, comida....), y la integración de los protagonistas en la naturaleza. Tal cronotopo es un elemento existente en toda la novelística europea y el mismo Batjin lo analiza, habla de su influencia en la novela regional y establece tipos de cronotopo y posibilidades diferentes de novelar en torno a él

Por otra parte, como Dorca expone en esta primera parte del libro, el cronotopo se junta con otros de los temas clásicos, no ya de la novela europea del XIX, sino de la literatura universal: el regreso del héroe a su tierra natal y el retorno a la naturaleza. De este modo Dorca va a analizar las dos perspectivas posibles de este regreso al cronotopo, a la tierra natal y natural: el regreso venturoso, por una parte. que supone un reencuentro con el ser auténtico del personaje y que justifica y dignifica su vida y por otra el regreso desgraciado (lo que Batjin llama la destrucción del idilio), en el que se produce la destrucción de la idea idílica ante la irrupción de la sociedad moderna y urbana. Ahora bien, como nos indica Dorca, esa destrucción del idilio no es un hecho positivo. La sociedad triunfante queda presentada es sus aspectos más negativos: falta de humanidad y de moralidad, descomposición de las relaciones personales (amor, familia, amistad), ansias desmesuradas de lucro, etc.

Dorca analiza sucesivamente seis casos de estos regresos: tres que representarían el modelo armónico, de integración del héroe en la naturaleza natal (*Un verano en Bornos*, de Fernán Caballero; *Pepita Jiménez* de Juan Valera y *Peñas arriba* de José María de Pereda) y otros tres del modelo conflictivo, del regreso aciago (*Doña Perfecta*, de Benito Pérez Galdós; *Vilanau* de Narcís Oller y *La madre naturaleza* de Emilia Pardo Bazán).

Dorca reivindica aspectos positivos de Fernán Caballero a la hora de analizar *Un verano en Bornos*: ausencia del dogmatismo habitual dela autora hasta el punto de que Dorca entiende que se puede hablar de «celebración de la diferencia», algo que no se ha encontrado habitualmente en Doña Cecilia y una experimentación formal insólita para la época. De

hecho el crítico propone una revisión de la obra de la autora de *La gaviota* a partir de la autoreflexividad que se advierte en la novela. Fernán Caballero es vista como un elemento de transición entre el cuentista que vive arraigado a las tradiciones y el novelista que avanza hacia la creación personal. La obra que se analiza se aborda en profundidad, lo que aporta un nuevo aspecto a las estudios sobre Fernán Caballero, pues no ha sido *Un verano en Bornos* analizada con frecuencia por la crítica. Concluye Dorca indicando que la novela se corresponde plenamente con lo que Batjin caracterizaba como idilio amoroso.

El análisis de *Pepita Jiménez* se aborda tras mencionar a otras dos novelas del escritor de Cabra, *El Comendador Mendoza* y *Juanita la larga* en la que también encuentra Dorca elementos del idilio, no sin establecer el crítico previamente, lo significativo del hecho de que Valera sea traductor del *Dafnis y Cloe* de Longo, y de que para el propio Valera esa traducción tiene el valor de consolidar una alternativa al realismo, alternativa en la que pueden hallar cabida sus novelas. Pero es en *Pepita Jiménez* donde el critico encuentra más elementos del cronotopo batjiniano: ausencia de referencias históricas, fácil integración de Luis, el personaje que regresa, en la vida cotidiana, continuidad de un régimen patriarcal transmitido por herencia. Llama la atención del crítico que en *Pepita Jiménez* se defiendan los valores del respeto a la tradición, y de la fidelidad al lugar de nacimiento y postula Dorca que esa defensa en el cosmopolita Juan Valera acaso sea debida a la nostalgia o a un prurito de clase del aristócrata que nunca dejó de ser. Como en todas las novelas que Dorca analiza a lo largo de la obra se propone una nueva interpretación del texto, esta vez en polémica con quienes quieren presentar el final de *Pepita Jiménez* como un ataque irónico del autor a esa ideología castiza (lo que subvertiría, evidentemente, todo el significado de la novela). Para Dorca esa interpretación no se sostiene, pues esa unión final es la solución al desarraigo emocional de cada uno de ellos y al mismo tiempo la mejor forma de que cada uno asuma su papel heredado (la caridad y el cacicado).

La interpretación que Dorca hace de *Peñas arriba* propone una íntima conexión entre esta novela y otra anterior de José María de Pereda, *Don Gonzalo González de la Gonzalera*. Piensa el crítico que con *Peñas arriba* se cierra la insatisfacción que habría provocado en el lector perediano el final de *Don Gonzalo*, que no deja de ser una derrota del ideal idílico y patriarcal, que se supone, compartirían el autor y ese lector ideal, ya que el patriarca que aseguraba la felicidad del pueblo, se va, hastiado de la ingratitud de su convecinos/hijos/súbditos, cuando estos más les necesitan. Insiste Dorca en un fino análisis en los múltiples lazos intertextuales que entre las dos novelas se dan, y en la presencia, al final de *Peñas arriba*, del patriarca exiliado de *Don Gonzalo*, que se plantea ya el regreso a su aldea, una vez que los habitantes han comprobado la desdicha de la pérdida de la protección del patriarca. En gran medida esto se corresponde con la decisión, y quizás hasta con el ejemplo de Marcelo, que asume su función hereditaria de preservar el cronotopo idílico de Tablanca, decisión que supone también, para Pereda, el cierre de la herida que había quedado abierta al final de *Don Gonzalo*.

La segunda parte analiza las tres novelas en las que el regreso conlleva la destrucción del idilio armónico y natural. La primera de ellas es *Doña Perfecta*, de Galdós. Indica Dorca que la novela parte de una situación aparentemente coincidente con el idilio: una Orbajosa de vida provinciana en la que la vida fluye sin incidentes. Pero esta visión de Orbajosa que plantea Galdós se diferencia de los territorios idílicos de novelas anteriores por la pobreza galopante que existe en la región, y por la obsesión por la posesión de la

tierra que permanece a lo largo de la novela como una constante. A esta Orbajosa regresa Pepe Rey, esperando hallar en este aldea el idilio que otros le pintaron y en Orbajosa se lleva la decepción que supone el descubrimiento de la oscura verdad, la decadencia y el abandono. Su intento de luchar contra esta situación acaba en su propia muerte: según Dorca el ideal del cronotopo idílico se deshace ante el contacto con la hipocresía provinciana. En el fondo del argumento subyace el problema de España, tal como lo ve Galdós. No deja de añadir Dorca que *Doña Perfecta* se salva de un excesivo tufo a novela de tesis gracias a la justificación humana y personal de las actitudes de los personajes y ve el crítico en la historia anterior del personaje de Doña Perfecta un motor fundamental para la conducta de ésta, conducta que se explica por una obsesión que raya en la locura.

*Vilaniu* de Narcis Oller supone, según Dorca, la muestra más temprana de realismo propiamente dicho en la obra de Oller, aunque no deja de observar el autor del estudio que hay un mal encaje de las dos partes de la novela, más dentro de lo romántico la segunda. De nuevo el regreso, en este caso de dos personajes, en este caso de Barcelona a Vilaniu y también aquí el fracaso de ese regreso y la imposibilidad de integración en la vida de Vilaniu, imposibilidad que se atribuye mayoritariamente por Oller al propio Vilaniu, entregado a la maledicencia y la calumnia. En la segunda parte de la novela en donde irrumpe con mayor fuerza el ideal idílico, a través de la estancia de uno de los personajes de *Vilaniu*, Isabel, en la finca de La Maiola, en donde encuentra la paz. Pero los acontecimientos la apartan irremediablemente de este refugio con lo que Oller certifica la imposibilidad, en la época moderna, de la convivencia del idilio con el medio rural y por lo tanto la imposibilidad del cronotopo que siempre esta ineludiblemente anclado a la vida del campo.

El último capítulo del libro estudia a Pardo-Bazán y la alternancia que esta autora manifiesta entre Madrid y Galicia a lo largo de su obra. Indica Dorca que en varias obras de la autora (*Bucólica*, *Los pazos de Ulloa*, *La madre naturaleza*) nos encontramos con el regreso fallido de unos personajes educados en la ciudad que no consiguen su aclimatación al campo. Campo que Pardo-Bazán presenta en línea con su realismo y por lo tanto lejos del feliz idilio: declive de la aristocracia, embrutecimiento del los aldeanos, materialismo de los personajes e irrupción del tiempo lineal en la historia. Al final de la historia la destrucción del idilio se impone y no se consigue una fusión del hombre con la naturaleza y con la vida natural tal como la habíamos podido ver en las novelas de la primera parte. Ahora bien esto no impide a la autora gallega incluir en *La madre naturaleza* elementos muy característicos del idilio, desde el recurso a fuentes literarias tan reveladoras como Longo, Fray Luis o Saint-Pierre, hasta la presencia de elementos tan consustanciales al cronotopo idílico batjiniano como la visón de la naturaleza como fuerza bienhechora, una temporalidad circular regida por el ciclo de las estaciones e inmersión del individuo en la tareas del campo. Pero la personalidad enfermiza y compleja del personaje que regresa, Gabriel Pardo, su imaginación neurótica y sus proyectos absurdos llevan de nuevo a un desenlace muy alejado del de las novelas que se analizan en la primera parte del estudio de Dorca. Con respecto al final de la novela, Dorca se inclina por la interpretación de la critica feminista, que ve en Manuela una resuelta voluntad femenina de no someterse al control de ningún hombre.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
I.E.S. ALBERTO PICO / UNED CANTABRIA

**Santiago Fernández Mosquera. *La tormenta en el Siglo de Oro.* Madrid – Frankfurt, Iberoamericana–Vervuert, 2006, 192 págs.**

Olas que tocan las estrellas, el movimiento de la tierra, el desencajarse los polos de la máquina terrestre, barcos que suben por montañas de agua y bajan a abismos de arena, vientos personificados, gritos de marineros, plegarias a Dios. Todos son señales de un tópico utilizado desde hace cientos de años y en variados géneros literarios: la tormenta. Santiago Fernández Mosquera analiza en esta monografía la evolución del fenómeno atmosférico: cada capítulo del libro fue ya publicado anteriormente, con notable difusión y reconocimiento, y, sin embargo, el volumen parece haberse concebido con intención de formar parte de un tema unitario.

En el capítulo introductorio, el profesor compostelano sitúa el nacimiento del tópico en Homero. Desde este origen épico la tempestad se va acoplando a narraciones pastoriles, bizantinas, libros de viajes y de conquista, relaciones o crónicas de Indias hasta llegar al género dramático. Comienza el recorrido, a la manera escolástica, con la definición y la delimitación del concepto. Para ello, recurre a Covarrubias, al *Diccionario de Autoridades* y al *Vocabulario completo de Lope de Vega* para contrastar los significados de «tormenta», así como de términos afines como «tempestad», «borrasca», «abismo» o incluso «fortuna», para apreciar entre ellos escasas diferencias significativas. Sí hallará, sien embargo, desigualdades notorias entre la tormenta marítima, cuyo prototipo será el advertido en la *Eneida* virgiliana o el *Bellum Poenicum* de Nevio, y la tormenta terrestre como la que se halla en la *Tebaida* de Estacio. Fuentes las tres para los escritos españoles, así como la *Farsalia* de Lucano.

Entre Homero y Quevedo la tormenta pasa por diferentes etapas en las que va adquiriendo matices diferentes. Así, con Estacio la tempestad expresa las contradicciones del ser humano en una atmósfera de caos, con Ovidio se acentúa su valor simbólico y con la interpretación bíblica se asocia a la ira de Dios, la hierofanía. Será Séneca el primero que trasvase el tópico de la tormenta al drama con su Agamenón. Cervantes hará lo propio en España con *La Numancia* pero, al igual que los demás dramaturgos, tendrá la dificultad de asentar el tópico a un espacio escénico y que sirva de desarrollo de la acción en un espacio dramático. Para culminar el capítulo introductorio se hará un brevísimo recorrido por los mecanismos utilizados en los Siglos de Oro para reproducir los sonidos de la tormenta: desde el barril con piedras dentro de la época de Cervantes hasta las novedades tramoyísticas de Calderón pasando por el ruido de una bola al deslizarse por un canal con peldaños.

Del corpus aurisecular, Fernández Mosquera elige una parcela gigantesca: las crónicas de Indias, que a priori deberían ser textos propensos a la aparición de tormentas y naufragios por razones que él mismo expone, como la raíz épica de estas composiciones, su enriquecimiento literario, la preparación humanística de sus autores o la base histórica de los hechos narrados, ideales para la descripción de tormentas. Sin embargo, tras analizar obras como *Naufragios* de Cabeza de Vaca, la *Historia general y natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo y muchas otras, Mosquera advierte que apenas hay naufragios y las pocas tormentas que se describen no siguen el estilo épico literario (a excepción del *Descubrimiento de las regiones australes* de Fernández de Quirós). Debido a la necesidad de dotar de verismo a este tipo de narraciones, sus autores renuncian al ornato y a la retórica en la descripción de tempestades, no por ignorancia, sino para evitar la deformación de la realidad a través de un estilo alto.

Un capítulo entero dedica a Lope, el «monstruo de los ingenios»: sus desencuentros con los fenómenos atmosféricos (la tormenta que mató a su hijo Lope Félix o las tempestades que sufrió durante sus campañas navales) pudieron haber influido en las abundantes descripciones de la Fortuna a lo largo de su obra. Sin embargo, además de sus propias vivencias, Lope introduce otros mecanismos a la hora de abordar el tópico. Dejando a parte la influencia clásica de Virgilio, Homero, Lucano, evidente en obras como la *Jerusalén Conquistada* o *La Circe*, el Fénix utiliza las fuentes tradicionales de forma más libre alejándose de ellas a través de la *amplificatio* (a partir de la acumulación de términos marítimos) en otras como *La hermosura de Angélica* o *La Filomena*. También emplea la descontextualización o el extrañamiento genérico, al introducir la tormenta en lugares o en contextos donde no suele ser habitual, como en la *Égloga piscatoria en la muerte de don Félix del Carpio y Luján*. En el teatro la tormenta está más apegada a los moldes clásicos, debido a la ausencia de amplificación, la necesidad de reconocer la referencia clásica y por su propia estructura dramática. En las comedias que analiza, Fernández Mosquera contrapone las más numerosas tormentas marítimas con las terrestres.

Calderón es el autor siguiente. Comienza por *El maestrazgo de Toisón*, donde conviven los dos tipos de tempestad, marítima y terrestre, de tradiciones diferentes, aunque ambas con los mismos valores dramáticos tradicionales. Continúa con la tormenta desencadenada por el odio de Psiquis y Cupido y a continuación, una borrasca «buena» que destruye a los «malos» (¿o viceversa?) en *El Joseph de las mujeres*. Las dos tormentas contrapuestas de *El mágico prodigioso*: la marítima provocada por el diablo con todos los elementos tópicos tradicionales y la terrestre provocada por Dios de tintes bíblicos. Aprovecha esta obra para apuntar, con afán filológico, las diferencias entre las escuetas didascalias de las ediciones impresas frente a las más ricas acotaciones del manuscrito autógrafo. Y para comentar el mismo empleo del tema en tres comedias de santos más: *Los dos amantes del cielo*, *La exaltación de la Cruz* y *El purgatorio de San Patricio*.

Subraya Mosquera que comedias caballerescas como *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa* o mitológicas como *El mayor encanto, amor* son las que contienen las tempestades más espectaculares y las más frecuentes, deudoras de fuentes épicas, ya de forma directa (Virgilio y Lucano), ya indirecta (Ariosto y Ercilla). El autor se vale de otras dos comedias, *Los tres efectos de amor* y *El príncipe constante*, para ejemplificar la tormenta dramatizada y la relatada por un personaje. Por último, achaca la ausencia de indicaciones y acotaciones sobre la tramoya por estar ya asumidas por los escenógrafos de la época y por su sencillez (ruidos y pintura de marinas).

Dedica el último capítulo del libro a Quevedo. A excepción de *Providencia de Dios* y *La caída para levantarse*, las referencias a la tormenta en su prosa son escasas e incidentales. Términos como borrasca son utilizados de forma indirecta y con matices sociales y políticos, como en *Marco Bruto* o *La cuna y la sepultura*. En su poesía burlesca, el motivo está ligado a la historia de Hero y Leandro o indica, con fundamento metafórico, borrascas «de comportamiento» o burlas directas al ambiente marinero. Fernández Mosquera, estudioso quevedista, recorre los diferentes estudios que abordan el tópico en Quevedo parcialmente, como los de Smith, Rey, Candelas, Moreno Castillo o Peraita. O los que lo estudian directamente, como Schwartz y Arellano, que investigan sus fuentes, transformaciones del tópico, la manipulación de las fuentes horacianas o la tormenta como alegoría; el temprano estudio de Maurer; el análisis del motivo a partir de su biografía de Navarro o la teoría de

Martinengo, que observa cómo renueva, utilizando la Biblia, un tópico gastado. Fernández Mosquera apunta que Quevedo mantiene de la tradición clásica el significado moral y alegórico de la tormenta, su empleo para describir circunstancias del yo y ser imagen del caos o metáfora suntuaria del retrato femenino. La forma en que se distancia de los clásicos es mediante su estilo, sus recursos literarios, el procedimiento catacrético («que supone un doble salto, un sobrepujamiento de una primitiva metáfora») por medio de hipérboles y mezclando tradición bíblica y clásica. Ejemplifica todo ello con el análisis del soneto «tuvo enojado el alto mar de España».

Este procedimiento catacrético acompañado del estilo particular de Quevedo, la amplificación terminológica de la poesía épica de Lope o la *abreviatio* en su teatro y la integración del tópico en el desarrollo dramático prefiriendo la vertiente textual a la dramática en Calderón no son más que mecanismos de revitalización de un concepto añejo y gastado con el paso de los años desde su inserción en la Literatura hace unos treinta siglos. Mosquera reabre con este trabajo, de estirpe antigua pero sazonado con los recursos nuevos de la filología y de los estudios literarios más eclécticos, la fértil senda de los estudios sobre temas, tan injustamente olvidados durante los últimos años.

MIGUEL FRANQUEIRA GONZÁLEZ
UNIVERSIDADE DE VIGO

**Antonio J. Gil González (coord.), *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*. Revista Anthropos n.° 208, 2005, 224 págs.**

El volumen coordinado y editado por Antonio J. Gil González es, a la vez, un importante punto de partida y un punto de llegada para los estudios literarios hispanos. Es un importante punto de partida porque introduce y consolida de forma sustancial el análisis de lo metaficcional y autorreferencial en España, país que, como indica el propio Gil: «no ha dedicado a un dominio tan consolidado como el que nos ocupa desde hace décadas, ningún congreso o reunión científica de alcance, no ha producido ningún volumen colectivo, compilaciones de los trabajos fundamentales, y ni siquiera traducido algunas de las fuentes del canon angloamericano sobre las que se ha cimentado la investigación en este dominio» (p. 21). Por ello, y aunque resulte casi paradójico afirmar algo así a estas alturas, los trabajos reunidos por Antonio Gil tienen un carácter pionero en España. Sin embargo, estos estudios son a su vez un valioso punto de llegada en el que se resumen y ponen al día las más relevantes aportaciones de la crítica sobre el fenómeno metaficcional en las últimas décadas.

El volumen está organizado en dos secciones. En la primera (*Argumento*) se recogen siete artículos que revisan y actualizan algunos conceptos clave en los estudios dedicados al fenómeno de la autorreferencialidad artística. Manuel González de Ávila («Metalengua y metalenguaje: de la necesidad de lo imposible»), Domingo Ródenas de Moya («La metaficción sin alternativa: un sumario») y Jesús Camarero («Principios formales de metaliteratura») presentan un pormenorizado análisis de términos e ideas como *metaliteratura*, *metaficción*, *autorreferencialidad*, *reflexividad*, *metalenguaje* o *metadiscursividad*. La metaliteratura aparece así como el trasunto de un fenómeno más amplio que abarca todas las artes, la metaficción, que a su vez es una de las manifestaciones de la autorreferencialidad humana. Este campo de interacción intelectual y filosófica queda perfectamente sintetizado en el esquema ofrecido por Antonio Gil en su introducción («Variaciones sobre el relato y la ficción», p. 13).

Como recuerda González de Ávila, el hombre es no sólo «el animal que habla, es también el animal que se piensa a sí mismo» (p. 31). De esta *reflexividad* nace la creación metaficcional, que es definida por Camarero como una «construcción textual en la que se ponen al descubierto las estructuras conformantes de ese mismo texto» (p. 60). A su vez, Aristóteles destacó en su *Poética* el carácter innato de la imitación en el proceso de aprendizaje del hombre. La productividad humana es pues mimética y está basada en una *ficción* iterativa. Por tanto, si como dijo Pessoa, «O poeta é um fingidor», el poeta metaficcional es un mentiroso que se divierte desvelando a cada paso la trama de engaños sobre la que se construye su historia. En el arte metaficcional los hilos del titiritero forman tanta parte del espectáculo como los títeres. El retablo no es sólo continente, sino también contenido.

El término *metaficción* fue acuñado por William H. Gass a finales de los sesenta y, a partir de entonces, alcanzó gran difusión en los estudios literarios. En este caso, el vocablo había nacido mucho después de que se hubiera implantado la técnica narrativa que designaba. Ejemplos de metaficción se hallan ya en numerosos ejemplos del arte clásico y del Renacimiento, y en una obra sobre todas, el *Quijote* de Miguel de Cervantes. La obra cervantina es un libro sobre libros, un libro de libros. Sin embargo, los estudios recogidos por Gil en este volumen coinciden en definir la *modernidad* en el arte por su naturaleza profundamente autorreflexiva y narcisista; y esta característica se aprecia aún más en los textos *postmodernos* que llegan hasta nuestros días. Esta cuestión se halla al centro del trabajo de Patricia Cifre Wi-

brow («Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos»). La postmodernidad habría encontrado así en la técnica metaficcional un recurso clave para llevar a cabo algunas de sus innovaciones y provocaciones más ostentosas frente al canon tradicional: la disolución del concepto de originalidad, la difuminación de las fronteras entre la alta y la baja cultura, el cuestionamiento irónico del realismo. Sin embargo, lo metaficcional es un procedimiento, no una esencia, y por ello es un cajón de sastre que puede llenarse de contenidos muy variados. Puede producir tanto un cuestionamiento ideológico profundo como un mero juego vacío sujeto a modas y al deseo de estar *a la última*. La crítica desarrollada entorno a la metaficción se halla así generalmente dividida entre dos grupos fundamentales: los que identifican la postmodernidad y sus recursos metaliterarios como un juego superficial empleado para esconderse de la realidad y evitar tomar una postura ideológica, o, por otra parte, como un medio incisivo para poner en duda los supuestos más arraigados de nuestras sociedades modernas, capitalistas y conservadoras.

¿Ludismo vacuo o cuestionamiento radical? Carlos Javier García («Metanovela y teoría de la novela: una conexión interrogativa de la autorreflexividad»), José María Merino («Los límites de la ficción») y Arturo Casas («Metapoesía y (pos)crítica: punto de fuga») trasladan esta pregunta al estudio de la novela y de la poesía contemporánea. García define la metanovela como: «la novela de la novela: la que el narrador o un personaje cuenta resaltando la propia elaboración de la novela. El acto de escribir y organizar la historia forma parte del objeto de la escritura» (p. 66). Y esto puede trasladarse al plano lírico, donde se manifiesta en los que Casas clasifica como *metapoemas* y *poemas ensayísticos* (o *poemas críticos*, retomando le concepto usado por Rosa Maria Martelo). En estos textos se confunden los límites entre la realidad y la ficción con fines muy variados, pero, en mayor o menor medida, todos coinciden en resaltar lo que Merino llama *el descrédito de la realidad* de la sociedad moderna. El mundo hipertecnológico en que vivimos, productor incansable de pequeños mundos virtuales no ha hecho otra cosa que reavivar el tópico literario y existencial de la vida como teatro y sueño. Las creaciones metaficcionales son la muestra más elocuente de la frágil realidad que los medios de comunicación y los ordenadores crean y derrumban a cada paso.

La segunda parte del volumen coordinado por Antonio Gil (*Análisis temático*) pone en práctica algunas de las metodologías y teorías presentadas en la primera sección. Estas ideas se aplican a textos y ejemplos concretos. Juan Francisco Ferré («Zona cero. El simulacro virtual como sucedáneo metaliterario en la narrativa contemporánea») estudia el carácter metaficcional y sus consecuencias en la novela *La saga de los Marx* (1993) de Juan Goytisolo. Su análisis se lleva a cabo sobre dos planos, uno que se concentra en la novela de Goytisolo y otro que la pone en relación con la tradición metaficcional en obras internacionales como las de Burroughs, Bioy Casares, Dick o Vargas Llosa. Por otra parte, Germán Sierra («Los ciborgianos y la nueva metanarrativa») traza las líneas entre videojuegos, ficción electrónica y el influjo de Jorge Luis Borges en la narrativa actual; y Leopoldo Sánchez Torre («Metapoesía española contemporánea: «celadas» *novísimas* y complicidades realistas») retoma algunas de las cuestiones presentadas por Casas en la primera parte, centrándose en la poesía española más reciente. El diálogo entre los *novísimos* y la obra de Blas de Otero encuentra de hecho un importante punto de contacto en el empleo de lo metaficcional. Sin embargo, los resultados de este procedimiento son muy diferentes entre ambos: los novísimos crean una cortina intelectual que los distancia del lector, mientras que Blas de Otero lo acerca sus vivencias humanas y creadoras.

El volumen se cierra con una serie de estudios que se ocupan de la metaficcionalidad y la autorreferencialidad en géneros no literarios y en otras artes. El cine analizado por José Antonio Pérez Bowie («El cine *en*, *desde* y *sobre* el cine: metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla») y el cine *de teatro* por Anxo Abuín González («El *filme de teatro*: arte frente a industria, o *totus mundus agit histrionem*»); el cómic y el metacómic estudiado por Rubén Varillas Fernández («Un acercamiento al metacómic. Reflexión, autoparodia y experimentación en las historias gráficas»); la música y sus discursos autorrefernciales cuya plasmación en onomatopeyas musicales, pastiches y citas es estudiada en el trabajo de Silvia Alonso («Autorreferencialidad y recursividad en música»); y las polémicas y autodestructivas prácticas reflexivas en las artes plásticas («Autorreferencia y deconstrucción en las artes plásticas durante la década de 1960»). El conjunto de artículos se cierra con una aportación de Manuel Segade Lodeiro («*Fin-de-siecle mise en abyme*. Un relato de duelo narcisista para una genealogía de la modernidad»), en la que se relaciona la estética y el simbolismo *fin-de-siecle* con el desarrollo de las teorías psicológicas sobre el duelo y el narcisismo, enfocadas desde la perspectiva de la autoconsciencia creadora.

En conclusión, el volumen coordinado por Antonio Gil González supone una aportación sustancial a los estudios de la metaficcionalidad en el contexto hispano. Gracias a su esmerada labor de editor, el lector español tiene por fin a disposición una sólida introducción a los aspectos más destacados de esta técnica creadora que ocupa un lugar fundamental en el arte contemporáneo. Y no es menos valiosa la bibliografía compilada por Gil (pp. 25-28), en la que se recogen los títulos más importantes de la crítica dedicada a la metaficción. El enfoque amplio y variado de este libro, que incluye varias manifestaciones literarias y de otras artes, aporta un panorama completo e imprescindible y nuevos estímulos para el desarrollo de los estudios comparados y la teoría literaria.

RODRIGO CACHO CASAL
UNIVERSITY OF CAMBRIDGE

**Francisco Giner de los Ríos. *El arte y las letras, y otros ensayos*, Edición, introducción y notas de Adolfo Sotelo Vázquez. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007, 593 págs.**

Feliz iniciativa la de Adolfo Sotelo. No diré que la publicación de los treinta y dos artículos reunidos viene a su hora porque esta selección de ensayos del maestro Giner, como toda su obra, son de todas las horas, de todos los tiempos, aunque los valores y las ideas que los informan estén a cien leguas de los que inquietan nuestros días. Precisamente por eso, por recordarnos un norte en nuestro desbrujulado mundo cultural y moral, bienvenido es el libro editado por el catedrático de la Universidad de Barcelona y publicado por la Fundación José Manuel Lara.

Libro imprescindible para los estudiosos del siglo XIX, tanto los que se dedican a los cuestiones literarias como los especialistas en estética y en historia del pensamiento; libro útil para todos aquellos que buscan en el pasado, remoto o próximo, alguna lección de humanismo, y en este caso se trata de un pasado muy cercano en tiempo matemático, pero que parece muy alejado de las ambientales vivencias actuales, y pertenecer a ese otro mundo que yace detrás de los sangrientos campos de las últimas guerras, más atrás del entusiasmo de la recuperada libertad y tal vez más atrás del desengaño posmoderno. Hasta el año de 1936, prospera y se ensancha el ideal gineriano como vivificante levadura de progreso. Brutalmente cortado, a balazos e hisopazos, como todas las promesas culturales de futuro , sigue, durante los años de plomo, viviendo soterrado en algunas conciencias, en las cuales ilumina, como antes, motivos de esperanzas. No olvidemos que el libro (hasta cierto punto de combate) de Elías Díaz, *La filosofía social del krausismo español*, se publicó en 1973. No olvidemos que el definitivo rescate del pensamiento krausista, obra de Juan López Morillas, salió a luz en 1956, pero en Buenos Aires. En España, en 1962, apareció la obra seria y documentada (pero algo aséptica) de Vicente Cacho Viu sobre la Institución Libre de Enseñanza. Con la democracia, surge una oleada bibliográfica sobre krausismo y krausistas, sobre la Institución Libre de Enseñanza, sobre Francisco Giner de los Ríos, y otros representantes de la orientación institucionista; pero esos trabajos, universitarios los más, son en su mayoría obras de historia y no intentos de vivificación de un pensamiento que se considera de otra época. Ejemplares de honradez histórica son los trabajos del Instituto de Investigación sobre «Liberalismo, Krausismo y Masonería» de la Universidad Pontificia Comillas, animado por Pedro Álvarez Lázaro y Enrique Menéndez Ureña. No así cierta biografía reciente de Giner, que parece un intento de socavar a golpe de pesadas calumnias y solapadas insinuaciones la figura de quien se solía considerar como un «santo laico»; burdo intento fallido de gran lanzada al representante más vivo y puro de uno de los movimientos intelectuales más vivificadores de la España contemporánea.

Precisamente, otra feliz iniciativa subsidiaria de Adolfo Sotelo es haber publicado en Apéndice una selección de veinticuatro «Semblanzas y evocaciones» en «Homenaje a Giner de los Ríos», desgranadas en el tiempo desde 1876 (Leopoldo Alas ), hasta 1965 (Ángel Valente). Esta antología de admiración razonada, de respeto absoluto, de fervoroso agradecimiento, de amor y fe, está rubricada por nombres tan diversos como los de Leopoldo Alas, Emilia Pardo Bazán, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Azorín, Unamuno, Alfonso Reyes, Américo Castro, Ramiro de Maeztu, etc. Para Maeztu, era Giner «una brasa encendida en el amor a la cultura y a la regeneración espiritual de su país»; y basta

de citas y gracias al antólogo por desplegar ese fresco, claro mentís al revanchismo siempre en acecho al paño oscuro de la historia.

En plena luz coloca Adolfo Sotelo los treinta y dos artículos de Giner por él seleccionados. Dieciocho proceden de las *Obras completas* ( 1916-1936 ), tan incompletas que es una necesidad, dice Sotelo y decimos todos, pensar en una edición realmente crítica y realmente completa de todas la obras de quien fue hasta su muerte, en 1915, un despertador de conciencias y que sigue viviendo en esas mismas conciencias . Los demás artículos se han buscado con tino en la prensa ( *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza, La Ilustración Artística* ). Adolfo Sotelo da las referencias de los artículos en el capítulo «Criterios de edición y justificación de la antología» que remata la introducción. Está bien; pero para comodidad del lector no hubiera estado de más repetir esas referencias ( fecha y procedencia ) en nota al pie de la primera página de cada uno. Desde 1969, sigue siendo un verdadero manual muy difundido la antología : Francisco Giner de los Ríos, *Ensayos*, de Alianza, obra de Juan López Morillas; pues bien, trece artículos seleccionados por Adolfo figuran en *Ensayos*. Además, dos textos de gran interés están en la otra antología de López Morillas, *Krausismo: estética y literatura* (1973 ). Tampoco hubiera sobrado que se señalaran en nota esas anteriores publicaciones; lo cual hubiera encarecido el interés de dichos textos y puesto de realce la aportación representada por los demás, los menos conocidos. No puedo cerrar este párrafo, en el que pienso en el confort del lector, sin decir que facilitaría el manejo del libro un índice onomástico.

Estos reparos son nimiedades con respecto al real interés de esta obra de quinientas noventa y tres páginas, cuyo título *El Arte y las Letras, y otros ensayos* anuncia lo novedoso de la selección: recoger los ensayos y artículos en los que Giner trata de la estética y de las artes. Pero no se olvidó el antólogo de esos «otros ensayos» (no podía olvidarlos) colocados bajo los marbetes: «Educación y enseñanza», «Filosofía y religión», «Historia, política y sociología», o sea las facetas más destacadas y más conocidas de don Francisco, un pensador que siempre supo conjugar la metafísica, la filosofía y la acción, acción pedagógica y sociológica encaminada a «hacer un pueblo adulto», a partir de la fe inquebrantable en la capacidad del hombre para la perfección. Es, para Giner, la única vía para la regeneración del país, la única revolución posible para quien está convencido de que «la utopía de hoy será la realidad de mañana», como dijo González Serrano, otro discípulo de Giner, en cierto modo.

Hubiera sido lícito, por supuesto, limitarse a presentar ensayos sobre estética y textos de crítica, pero hubiera faltado el nivel filosófico del cual dimana la concepción estética. La estética de Krause es una faceta de su filosofía, y hasta podría decirse un corolario de ella. Igual, hasta cierto punto, para Giner. Tal vez por ello, por ser una estética no totalmente libre de ideas más generales sobre el hombre y la sociedad, es decir por ser una concepción en coherencia con una filosofía, a la crítica de Giner le falta a veces (véase la crítica de *La familia de León Roch*) cierta flexibilidad por exceso de lógica. Sin embargo, una atenta lectura de los artículos elegidos, que se escalonan desde 1862 hasta 1896, revela, más allá de unos criterios estéticos bien asentados procedentes de Hegel (tal vez a través de Krause), si no una evolución por lo menos una asimilación cada vez más comprensiva de las tendencias culturales de la época. Muy reticente en un principio ante el realismo y su género predilecto, la novela, descubre don Francisco que el mismo naturalismo de Zola no impide la poesía, que el alma del escritor penetra y transfigura la realidad, («En el alma del autor hay

una poesía acerba, salvaje, brutal si se quiere, que penetra en el pormenor y transfigura la inmundicia», p.256). Sobre este punto, magistral es el capítulo « Hacia un paradigma del ensayismo de Giner: de las ideas literarias a la crítica de la novela» que Adolfo Sotelo dedica en la introducción a la novela y al realismo y miel sobre hojuelas (como solía decir Clarín para encarecer lo bueno) que se prolongue y se ensanche el debate sobre el arte de la novela y otras cosas más en un último capítulo muy documentado y altamente significativo: «Labores y diálogos o la proyección de un magisterio: el caso ejemplar de Clarín» ( LVII-LXXV ).

Así y todo, la mitad de las setenta y cinco páginas de la introducción que abre el libro demuestra *implícitamente* que lo primero es la concepción filosófica de Giner, filosofía social y cultural, de la cual diman las orientaciones artísticas. Lo que, en efecto, nos depara Adolfo en estas páginas es ante todo la biografía intelectual de un verdadero intelectual, cuya acción es ineludible «en la construcción de la modernidad española antes de 1936» ( XXVII).

Privilegiando las ideas de Giner sobre el arte y las artes, la faceta menos difundida del pensamiento y la acción del fundador de la Institución Libre de Enseñanza, sin olvidar este mismo pensamiento y su influencia en el desarrollo cultural y espiritual de la España contemporánea, el libro de Adolfo Sotelo es una notable contribución al ensanchamiento de una ejemplar figura intelectual que la velocidad e inquietud de nuestros tiempos tiende a «reducir y recluir». (Desde el año 2003, se tramita el derribo del edificio de la Institución Libre de Enseñanza para dar paso a una moderna construcción). Hace dos años, en un artículo del *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* (noviembre 2005) Elías Díaz abogaba «Por un Giner no reducido ni recluido». Entendido.

YVAN LISSORGUES
UNIVERSITÉ DE TOULOUSE – LE MIRAIL

**José Montero Reguera. *Materiales del «Quijote»: La forja de un novelista.* Vigo, Universidade de Vigo, 2006, 175 págs.**

José Montero Reguera, uno de los más destacados especialistas en Cervantes actualmente, ha reunido en el presente libro un nutrido grupo de variados e interesantes artículos sobre dicho escritor que felizmente agrupados ofrecen muy diversas y complementarias perspectivas sobre la obra del mismo. Pese a su aparente condición de estudios autónomos – publicados en primera instancia como advierte en el prólogo, de forma separada -, existen claras interrelaciones entre unos y otros que establecen engarces de conexión e incluso como indiqué, de complementariedad, en algunos casos. Como bien señala Montero en su prólogo, estos estudios nos ayudan a entender el proceso de gestación de la obra maestra cervantina, al abordar en muchos de ellos la escritura literaria del autor en los momentos de afrontar el texto que le daría fama mundial.

Los dos primeros artículos se ocupan así de la importancia que para Cervantes tenían dos géneros literarios como la novela corta y el teatro, cultivados no sólo antes sino después del *Quijote*, y cuya presencia resulta tan evidente ya en la Parte de 1605. Como bien señala Montero antes de escribir su obra maestra la producción cervantina se caracterizaba por los romances, el teatro y la *novella*. En relación con esta última no sólo recuerda el caso de *La Galatea* – ya destacado por diversos cervantistas en relación con la especie de la novela corta -, sino también las propias *Ejemplares*, las cuales como parecen demostrar recientes investigaciones, fueron escritas posiblemente en fechas bastante anteriores a 1613. Mencionando claro está, la famosa hipótesis de una primitiva génesis del *Quijote* como relato breve, Montero en un detallado análisis de esas cuatro partes que constituyen la novela, revisa las numerosas *novelle* intercaladas, incidiendo especialmente en los posibles cambios llevados a cabo por el escritor en ese presumible proceso de intercalación tardía en el texto, demostrado cada vez con mayor contundencia por recientes investigaciones.

Si resulta claro que en la composición del *Quijote* el género de la novela corta adquiere un destacado relieve, también resulta perceptible la influencia del dramático. En general como señala Montero, motivos y elementos propios del teatro –una especie literaria por la que el escritor sentirá una gran afición-, pueden rastrearse no sólo en el *Quijote*, sino también en toda la obra literaria cervantina. De manera que si en la génesis de su obra maestra la vocación y experiencia teatrales de Cervantes dejaron innegables huellas, lo mismo puede mantenerse respecto a algunas de sus *Novelas ejemplares*. Precisamente a la que encabeza la colección, *La Gitanilla*, dedica Montero otro interesante artículo desde esta perspectiva de análisis, por el que se hace evidente el paralelismo entre ésta – y en líneas generales como señala este crítico, la *novella* -, y la Comedia Nueva. Su pormenorizado estudio en el que pasa revista a la estructura, motivos, recursos o temas de esta novela corta relacionándolos con dicho género teatral, no deja lugar a dudas.

De otro lado si Cervantes con anterioridad al *Quijote* había escrito numerosos poemas, no puede extrañar que la poesía aparezca también incorporada a esta obra. Partiendo de esa defensa esgrimida por otros estudiosos de Cervantes, acerca de las dotes poéticas del escritor, contra la visión tradicionalmente sostenida, Montero nos ofrece un estudio del *Quijote* desde esta perspectiva, verdaderamente atrayente. Pues en él no sólo lleva a cabo un exhaustivo recorrido por el tipo de versos y combinaciones estróficas presentes en el *Quijote* – señalando la función y modo de inserción de dichos poemas, el carácter original o no de és-

tos...etc -, sino que contextualiza también su uso en la prosa narrativa de la época. Dentro del hibridismo genérico que caracterizó a la misma a la altura de 1600, la obra cervantina presenta no obstante, destacada novedad si se compara con el modelo literario parodiado, los libros de caballerías, los cuales frente a otros géneros narrativos no solían caracterizarse por la intercalación de poesías. Un útil apéndice constituido por la poesía incluida tanto en el *Quijote* de 1605 como en el de 1615, concluye este artículo.

En los dos siguientes el crítico aborda un motivo también consustancial al *Quijote*, como la presencia del libro y de las lecturas, en general. En este caso la actividad lectora del personaje es relacionada con su condición de hidalgo, estableciendo de esta forma Montero la originalidad del personaje cervantino respecto a otros personajes literarios de semejante índole, como los presentes en *El alcalde de Zalamea* o el *Lazarillo*, e incluso respecto a otros propios como D. Diego de Miranda. Un tipo de personaje que por su inclusión en ese grupo social intermedio podría bien ser considerado un singular preludio de ese héroe característico de la novela moderna posterior, destacado por el mismo Galdós. La excepcionalidad de este hidalgo manchego respecto a otros hidalgos coetáneos reflejados en la creación literaria, por su entusiasmo por la ficción literaria, se justifica como señala Montero, por el carácter paródico de la obra respecto a los libros de caballerías. Un género que necesariamente debía ser también conocido por otros muchos personajes que pueblan la novela. La presencia del lector adquiere por tanto, destacado relieve en la ficción narrativa de Cervantes quien supo crear por otro lado, singulares vínculos de conexión con los suyos. Unos lectores los exigidos por este autor, sumamente activos frente al tipo de lector tradicional, y cuya contribución se hace necesaria para llenar tantos huecos y silencios narrativos, en ese arte típicamente cervantino caracterizado en numerosas ocasiones por la alusión y la vaga sugerencia. Algunos de los ejemplos aportados por Montero – como esa nebulosa y eludida historia de Maritornes -, resultan enormemente iluminadores.

Desde una panorámica más amplia Montero aborda en el siguiente artículo la situación del mundo editorial en época de Cervantes, aportando valiosa documentación que permite conocer de cerca la práctica de impresión de libros en aquellos momentos. Especialmente interesante resulta el pormenorizado análisis del *Persiles*, centrado en esos representativos paratextos preliminares, bajo esta luz.

También de naturaleza más amplia es el artículo sobre la prosa cervantina en el que Montero analiza la cuidada elección por parte del autor de esos nombres siempre musicales y con significación propia, según esa antigua tradición judeo-cristiana sintetizada por fray Luis por la que la palabra es imagen de la cosa. El inteligente y preciso análisis de varios pasaje del *Quijote* por parte del crítico, pone realmente de manifiesto la musicalidad característica de la prosa del autor.

Singularmente relacionados aparecen los dos artículos siguientes, pues si en uno de ellos se ocupa Montero del humorismo característico de Cervantes, en el que suele destacar esa nota melancólica que provoca más la sonrisa que la risa, en el segundo y tratando también de la ironía característica del humor del escritor, aborda el motivo de esa literatura humanista caracterizada por la hueca pedantería, de cuya burla hay no pocos ejemplos en la obra de Cervantes. Contemplado por lo demás, ese rasgo esencial en la literatura cervantina del humor desde una perspectiva histórica, Montero Reguera con su ya conocido caudal de conocimientos a tal respecto, sintetiza con acierto y precisión las cambiantes lecturas del *Quijote* desde interpretaciones en ocasiones, radicalmente antagónicas. Unas visiones diferen-

tes que no obstante, no pueden en ningún caso soslayar ese humor típicamente cervantino que ya desde el mismo título se aprecia en la obra maestra del escritor.

Si el humor y la ironía que adquiere además registro diversos, se aprecia en esa parodia mencionada de la pura erudición libresca, Montero revisa las posibles fuentes o modelos apuntados por diversos cervantistas que el autor pudo tener presente a la hora por ejemplo, de configurar a personajes como el primo, en la II Parte. Como bien señala este crítico recordando tanto el *Quijote*, como otras obras como el *Coloquio* o el *Persiles*, parece clara la actitud crítica del autor hacia este tipo de obras – que no implica no obstante, la condena ni el desprecio de la erudición en sí misma -, tan alejada de ese nuevo tipo de creación literaria que él está desarrollando.

El libro concluye con una interesante aportación relativa a la problemática proyección de la experiencia biográfica de Cervantes en su escritura literaria. Como señala este crítico prácticamente a excepción de su experiencia en el cautiverio, bien poco queda reflejado de las vivencias íntimas del autor. Especialmente difusas y ocultas en lo relativo a las relaciones meramente personales, ya sean de índole familiar, amistosa o amorosa. Si bien el amor es un *leit motiv* recurrente en la producción cervantina – y Montero la revisa detalladamente bajo este prisma de enfoque -, salvo un episodio de *La Galatea* relacionado por la crítica con una concreta experiencia amorosa del autor, nada podemos deducir de cuáles fueron sus vivencias al respecto. Ese autor que se difumina en ese caso de explícita automención, como un tal Saavedra, se nos presenta pues, como un escritor sumamente pudoroso en lo que concierne a la manifestación de sí mismo. Algo que desde luego, intensifica las numerosas interrogantes surgidas en esos intentos por reconstruir el perfil biográfico de un escritor, de quien no se conserva documento alguno relativo a su intimidad.

Finalmente en un condensado e interesante estudio a manera de singular recapitulación última, Montero reafirma a la vista de todo lo previamente mostrado, el carácter verdaderamente excepcional del *Quijote*, como obra que abrirá el camino para la llegada de la novela moderna. Recogiendo prácticamente toda la producción literaria anterior, Cervantes es capaz no obstante, de manejarla de tal forma que el resultado final muestra una obra absolutamente innovadora en la que cabe advertir la presencia de toda una serie de rasgos y motivos que serán desarrollados por escritores posteriores, herederos en suma de tal legado. Con la revisión de algunos de tales aspectos – la variedad de puntos de vista, la relación realidad-ficción , la consecución de la autonomía de los personajes... -, concluye Montero esta especie de apéndice consecuencia de sus anteriores aportaciones, y con él finaliza un volumen dedicado a Cervantes que sin duda puede ser considerado una valiosísima aportación en el conjunto de estudios aparecidos en los últimos tiempos, sobre la figura del insigne Manco de Lepanto. La personalidad investigadora de quien lo lleva a cabo no hacia prever otra cosa.

ANA L. BAQUERO ESCUDERO.
UNIVERSIDAD DE MURCIA.

***Palacio Valdés. Un clásico olvidado 1853-2003*. Edición de Elena Lorenzo Álvarez y Álvaro Ruiz de la Peña Solar. Laviana, Excelentísimo Ayuntamiento de Laviana, 2005, 403 págs.**

La feliz iniciativa del Ayuntamiento de Laviana de conmemorar con un Congreso internacional los 150 años del nacimiento de Palacio Valdés y el centenario de la publicación de *La aldea perdida* ha puesto en marcha un ambicioso proyecto encaminado a recuperar el prestigio de su hijo más ilustre, «clásico olvidado» hoy día, salvo para un reducido círculo de especialistas y lectores amantes de una obra que tantos éxitos cosechó en su tiempo dentro y fuera de nuestras fronteras. Este Primer Congreso tuvo lugar en el *Centro de Interpretación Armando Palacio Valdés*, en el pueblo de Entralgo, Laviana, los días 24, 25 y 26 de septiembre de 2003. A partir de entonces, los objetivos que se marcaron sus promotores van cumpliéndose con éxito, pues acaba de celebrarse este año de 2007 la tercera Convocatoria, con gran concurrencia de participantes y público. Pronto, si se sigue este ritmo de trabajo, ya no habrá que calificar al escritor lavianés de «un clásico olvidado».

Los trabajos que figuran en el presente volumen abordan la vida y obra de don Armando desde diversos ángulos, un asedio fructífero por cuanto discierne valores narrativos, despeja interrogantes, anota influencias y alcances literarios, resalta contenidos de especial interés o bien señala las marcas ideológicas que los presiden. La copiosa y regular producción novelística del autor facilita, sin duda, una aproximación a él por distintas vías.

La novela que lleva camino de ocupar un lugar privilegiado es *La aldea perdida*, objeto de tres trabajos, aunque otros más acuden también a ella en menor medida. Ramón D'Andrés aborda la asturianidad de la obra, hecha patente mediante la exhibición de elementos lingüísticos y culturales propios de la tierra natal de su autor, exhibición que no deja de ser contradictoria con la pulsión castellanizadora del novelista. El estudio da cuenta de los ingredientes lingüísticos asturianos que afloran por todo el texto, además de anotar las alusiones metaculturales en la manera de hablar, en el contraste entre ciudad y campo, en los hábitos gastronómicos y en las celebraciones festivas. Resultas de ello es un rico registro, del que se ofrece listado onomástico, toponímico y gramatical que, desprovisto de las influencias y confluencias sustratísticas del asturiano de base, remite a un modelo sentido como «elegante» e incluso afectado por parte del hablante medio de Asturias.

Etelvino González López resalta el fenómeno del cambio de mentalidad, de actitudes y de creencias que refleja *La aldea perdida*, encaminado a la apostasía de las masas. El crítico contrasta esa visión valdesiana con el análisis que treinta años después hizo otro lavianés, el sociólogo Maximiliano Arboleya, espectador, al igual que el novelista, del proceso de industralización causante de las alteraciones en el orden religioso.

Leonardo Romero Tobar se ocupa también de la misma creación y la sitúa en la trayectoria de la novela moderna, la que va de la novela realista a la novela intelectual, dentro del contexto de la narrativa española y europea contemporáneas. No es indiferente, a su entender, que su composición y publicación coincidan con la aparición del modernismo y noventayochismo. Los cambios estilísticos de la nueva literatura se pueden apreciar en el texto valdesiano, lo mismo que los signos de modernización artística con la fusión de discurso novelesco y la mitología clásica, presente ésta en la pintura simbolista. Asimismo, se funden en la obra los modelos de la novela realista y el discurso lírico, anunciado ya en el subtítulo de «Poema de costumbres campesinas», una poeticidad que reside en la visión

idílica de un espacio arcádico a punto de ser destruido, como todo lector bien sabe, pero que Romero Tobar nos descubre en las marcas microtextuales de orden lingüístico propias de la lírica modernista.

Otros dos títulos más de la producción del novelista asturiano, menos frecuentados por la crítica, atraen el interés de sendos congresistas. Pilar Criado Toril estudia la *Estética del carácter*, artículo aparecido en *La España Moderna* el año 1890. Destaca la importancia que tiene en el seguimiento de la trayectoria literaria del escritor y para el entendimiento de su teoría narrativa, más conocida por los prólogos de algunas de sus novelas. El artículo, tal como lo desglosa la especialista, lleva a cabo un examen sobre el individuo y la formación del carácter de este, desde unos presupuestos que parten de la filosofía hegeliana así como del panteísmo e idealismo. El ideario estético del autor pone además al descubierto sus afinidades y diferencias con la escuela naturalista, vislumbrando al tiempo el cambio que está empezando a producirse al final de siglo hacia un tipo de literatura más intimista.

El *Álbum de un viejo*, obra póstuma del escritor, pues se publicó en 1940, es objeto de un estudio por parte de José María Martínez Cachero. Los 49 trabajos que contiene esta miscelánea, entre ensayos y artículos, conservan un valor memorialístico; no en vano el volumen lleva por subtítulo «segunda parte de *La novela de un novelista*». El ilustre profesor presenta una clasificación en seis grupos temáticos: morales, filosóficos, religiosos, costumbristas, literarios y mixtos, y de cada uno de ellos elabora un excelente resumen, destacando los valores que animan la prosa de estas pequeñas piezas, que se distinguen por su sencillez, claridad y brevedad. Un lote variado y copioso, regido en su conjunto, a entender del crítico, por el humor y la bonhomía desde un ideario conservador que se sitúa en un término medio entre la modernidad y la antigüedad, junto a un humanismo cristiano.

Otra serie de comunicaciones y ponencias se explaya por diversos temas y categorías narrativas de la producción valdesiana. Begoña Camblor Pandiella se centra, por ejemplo, en la domesticidad, idealización y masculinidad de las mujeres en tres novelas suyas: *Marta y María, La hermana San Sulpicio* y *La aldea perdida*. Si bien responden al arquetipo idealizado de ángeles del hogar, candorosas e inocentes, un análisis más a fondo muestra la independencia de algunos rasgos de sus caracteres, alejándose del canon y superando el rol preconcebido. Frente a la extremada belleza física de Flora y Demetria en *La aldea perdida*, en las otras dos obras predomina una belleza interior, que se revela a través del proceso narrativo. La autora del trabajo lo ilustra con las citas pertinentes. Algunos de los comportamientos se acercan incluso a los roles masculinos, muy lejos del ideal esperado, como en el caso de Gloria en *La hermana San Sulpicio*, cuya rebeldía justifica su abandono del convento, o de María, en *Marta y María*, la única mujer, en toda la producción novelística del escritor, que decide meterse en política, aun a costa de sufrir cierta marginación social y familiar. En conclusión, estas pequeñas rupturas de las expectativas esperadas dotan a estas figuras femeninas de cierta modernidad.

José Luis Campal Fernández desmonta el infundio de las contadas estancias de Palacio Valdés en su concejo natal de Entralgo, tomando nota de un buen número de visitas más o menos prolongadas, según se desprende de su epistolario, de algún artículo, de su libro memorialístico *La novela de un novelista*, de noticias periodísticas y de aportaciones de sus biógrafos. El conjunto de tales testimonios evidencian la adhesión sentimental del novelista hacia su terruño natal, corroborada por el hecho de ambientar en él cuatro de sus novelas (*El señorito Octavio, El idilio de un enfermo, La aldea perdida* y *Sinfonía pastoral*). El especialista las

analiza a la luz de tal premisa y repara en la sacralización y funcionalidad de los paisajes. Junto a estas obras mayores, dan constancia de ello también dos relatos cortos: *El potro del señor cura* (1884) y *Solo* (1899), este último muy próximo a *La aldea perdida.* El trabajo cala en el amplio repertorio toponímico del ciclo novelístico asturiano, así como en los pasajes más relevantes de sus estampas locales, con componentes perfectamente identificables. A modo de apéndice, José Luis Campal enumera un total de 15 estancias de don Armando en el concejo lavianés entre los años 1869 y 1927, acompañándolas de la documentación pertinente.

La aportación de Palacio Valdés a la literatura minera es el tema escogido por Benigno Delmiro Coto. En *La espuma* (1890) ya se anticipan los motivos principales, presentes con mayor amplitud en obras posteriores: hambre, enfermedades, explotación de la infancia, imágenes del interior de la mina y cualidades arquetípicas del minero. La novela por excelencia donde el tema adquiere una completa dimensión es *La aldea perdida*, con la confrontación de los dos mundos, el arcádico, preindustrial, y el minero, del progreso. El novelista asume una postura clara a favor del idílico, cuya destrucción final, con tonos trágicos, representa la pérdida irremisible de un paraíso perdido. En una tercera obra, *Santa Rogelia* (1926), el escritor vuelve a trazar esa imagen negativa de la minería, a través del personaje Máximo, de perfil similar al Plutón de la novela anterior, pero en este caso, como bien observa el crítico, Rogelia consigue salir airosa de este infierno y determinismo social. El trabajo se pregunta por las omisiones intencionadas, como el hecho de que no se describa el mundo subterráneo por dentro, ni se hable apenas de las condiciones de trabajo. En definitiva, alternan para el articulista dos visiones estereotipadas y en cierto modo opuestas: una más amable en *La espuma*, y otra, bastante negativa, en las dos novelas posteriores.

En el orden de los espacios narrativos del universo ficcional de Palacio Valdés, la naturaleza cobra un protagonismo indiscutible. Sobre este punto se centra el estudio de Alberto J. Rodríguez-Felgueroso, quien, desde su condición de geógrafo, aplica el método de «la geografía de la percepción y del comportamiento», que reivindica el plano subjetivo de la realidad espacial. Un repaso rápido por las obras asturianas del escritor lavianés le lleva a la conclusión de que éste se erige en notario de las gentes y entorno de su lugar natal, constatando unos modos de vida, costumbres y tradiciones, todos ellos ligados al medio rural y a la sucesión temporal de las estaciones.

Leopoldo Sánchez Torre aborda una cuestión muy específica dentro de la narrativa valdesiana: la figura del poeta en relación con la representación de las lecturas públicas. El mundo del libro se extiende por la obra entera del novelista, asociado a los hábitos y caracteres de los personajes. Dentro del amplio muestrario que se podría manejar, el articulista selecciona lo correspondiente a las lecturas públicas. En buena medida se trata de textos poéticos protagonizados por poetas. Los ingredientes que entran en juego en estos escenarios de lectura, desde el rapsoda al auditorio, el mismo texto recitado y algunos otros más, son dignos de interés por el tratamiento que les concede el autor, las más de las veces irónico o cómico. De los ejemplos analizados se desprende, por un lado, el importante papel que la literatura desempeñaba en muchos espacios de ocio y sociabilidad decimonónicos, y por otro, la invitación a los lectores para que ejerciten un pensamiento crítico.

Un apartado muy descuidado en la producción valdesiana es el de su narrativa corta. De ella se ocupa Elena de Lorenzo Álvarez, quien empieza documentando la amplia

recepción que tuvo en su tiempo, dentro y fuera de España. El *corpus* revela una trayectoria ligada a los modos naturalistas (*Crotalus horridus*, al que presta debida atención), y a un costumbrismo sazonado de crítica y sátira sobre la vida madrileña en los bocetos de *Aguas fuertes,* más los dos cuadros sobre las públicas ejecuciones de reos en la misma compilación, donde cobra especial interés una angustiosa realidad decimonónica de crímenes pasionales y terrorismo anarquista.

La gran especialista sobre el novelista asturiano, Guadalupe Gómez-Ferrer, aborda, desde su condición de historiadora, parte de esta obra en el contexto social de su tiempo. Tras delimitar el concepto de civilización, aplica algunas de sus categorías o índices al nivel de civilización de la sociedad de la Restauración. Admitiendo, tal como lo practica la historiografía actual, el valor de la fuente literaria como fuente histórica, y tras diseñar el perfil ideológico de don Armando, con la influencia que ejercieron en él la doctrina krausista y el positivismo, la profesora Gómez-Ferrer revisa los temas más relevantes del discurso valdesiano: el político, presente en cuatro novelas, con pruebas manifiestas en contra del régimen canovista; el religioso, subyacente en toda su obra, siguiendo un recorrido que discurre entre la religiosidad interior y el encuentro de un Dios personal y más cristocéntrico; la dialéctica entre ciencia y fe; más la problemática social, en torno al mundo obrero, amenazante, y al mundo campesino. Un último tema que pone de relieve este amplio trabajo concierne al papel de la mujer doméstica en el ideario del autor.

Sobre las relaciones entre literatura y cine la obra del escritor asturiano aporta ricos materiales para la semiología. Ismael Piñera Tarque aboga por la vía metodológica de la *transducción*, o sea, «transmitir un mensaje por medio de su transformación». Reflexiona sobre cómo el discurso lingüístico, en el caso de Palacio Valdés, se constituye en el soporte del cinematográfico, dando lugar a un flujo intertextual progresivo dentro del marco temporal comprendido entre 1898 y 1936. Las opiniones del novelista sobre el séptimo arte expuestas en el epistolario, los beneficios económicos que le reportaba y otros testimonios documentan la recíproca instrumentalización de las dos artes. El articulista lo ejemplifica con el estudio de *La hermana San Sulpicio*, la novela, frente a sus adaptaciones cinematográficas.

Finalmente, tres trabajos más contribuyen con su documentación a enriquecer el conocimiento del escritor asturiano en otras esferas complementarias a las de su labor novelística. El prestigioso hispanista Yvan Lissorgues estudia las relaciones y jerarquías literarias de Clarín y don Armando, deducibles de las valoraciones críticas de Alas con respecto a las obras de su amigo, regidas por un deseo de imparcialidad, lo cual le obliga, por un lado, a no extremar los méritos literarios, y por otro, a salir en defensa suya contra las descalificaciones de ciertos revisteros. Los juicios del autor de *La Regenta* afectan a las novelas publicadas entre 1881 y 1887, por lo que el estudioso se pregunta a qué se debe su silencio sobre obras posteriores, a excepción la encendida defensa que hace de *La Fe* y del entusiasmo que le suscita *La alegría del capitán Ribot*, última obra que Clarín alcanzó a leer.

Álvaro Ruiz de la Peña, editor de estas Actas, analiza las colaboraciones de don Armando en la *Revista de Asturias*. Previamente proporciona una información sobre los orígenes, ideario y colaboradores de esta publicación periódica. La participación del escritor de Entralgo se inicia en 1878, ocupándose de una sección en la que pulsa el latido social y cultural de la capital madrileña, donde residía. Su mirada, como bien argumenta Ruiz de la Peña, será más intelectual que afectiva, más crítica que superficial y ligera. Dentro de este

campo adquieren especial interés sus comentarios sobre la literatura del momento, hacia la que muestra una actitud hostil. El estudioso destaca dentro del repertorio de textos el titulado «Cualidades de la crítica», por el retrato que en él se diseña del crítico ideal.

Francisco Trinidad, uno de los mayores valedores del novelista, presenta, por último, un trabajo sobre el epistolario de Palacio Valdés. En él se recoge toda la información bibliográfica existente hasta el momento: los fragmentos que publicó su biógrafo Ángel Cruz Rueda en 1938; las 25 cartas dirigidas a Clarín entre 1883 y 1900; otras 7 que envió al fundador del periódico *La Voz de Avilés* entre 1920 y 1924, y que, por ser prácticamente desconocidas, Francisco Trinidad las reedita en un Apéndice; las publicadas por *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* de 1953; 15 más escritas entre 1893 y 1899, dirigidas a Juan Ochoa; 2 sueltas que se conservan en el archivo de Menéndez Pelayo; varios fragmentos y cuatro enteras que reproduce Camille Pitollet; otras tres dirigidas a Unamuno; 16 cartas a Galdós, compuestas entre 1878 y 1906; 50 más que envía a al emigrante asturiano en Nueva York José Manuel Bada, uno de los repertorios más interesantes de todo el *corpus*; las 20 cursadas al crítico catalán José Ixart, entre 1883 y 1891; otras 10 que ha rescatado el hispanista Brian J. Dendle, en torno a la traducción y edición de *La espuma*; más una pequeña correspondencia de don Armando Enriqueta G. Infanzón, *Eugenia Astur*, y algunas otras sueltas dirigidas a distintos destinatarios, que se citan en libros, estudios o artículos varios. Hay que agradecer, en suma, la labor meritoria de este exhaustivo recuento, de consulta obligada para los investigadores de la vida y obra del novelista, objeto de este primer Congreso.

ENRIQUE MIRALLES GARCÍA
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

***Palacio Valdés en Asturias. Actas del II Congreso Internacional Armando Palacio Valdés y su obra celebrado en Entralgo-Laviana (4, 5, 6 y 7 de octubre de 2005).*** **Edición de Francisco Trinidad. Laviana, Excmo. Ayuntamiento de Laviana, 2006, 398 págs.**

El II Congreso Internacional organizado por el *Centro de Interpretación Armando Palacio Valdés* en torno a la obra del novelista asturiano viene a consolidar el proyecto del Congreso anterior de rescartala del olvido. Las Actas recogen las intervenciones que se sucedieron a lo largo de cuatro días del mes de octubre de 2005, en un apretado programa cubierto por las exposiciones, una mesa redonda y un viaje de los congresistas a los escenarios alvilesinos del escritor. La conferencia inaugural corrió a cargo de ilustre hispanista Jean-François Botrel, que disertó sobre «Lectores y lecturas de *La aldea perdida*», la novela por excelencia en la recepción crítica de la producción valdesiana. El conocido hispanista francés parte de las primeras lecturas conocidas de la obra hasta llegar a las más recientes, sistematizando el conjunto en torno a tres ejes interpretativos: el canto a la tierra natal y la transformación que sufren las costumbres campesinas ante la invasión minera; la trama dualista, con las dicotomías de tradición y progreso, espiritualismo y materialismo; más la univocidad de la novela y de la ideología frente a la complejidad del discurso ficcional y su lectura, que permite entender que no se trata de un documento etnográfico ni de una novela social, sino de una novela-poema de carácter heroico-cómico. En definitiva, después de esta sustanciosa revisión, cabe, a entender del crítico, considerarla una obra abierta a muchas interpretaciones, polifónica en sus expresiones y apropiaciones, y posiblemente con dimensión paródica.

El Congreso discurre bajo el lema de «Palacio Valdés en Asturias». Por consiguiente, la mayor parte de los trabajos se centran en la estrecha vinculación del novelista con su tierra natal, puesta de manifiesto en un conjunto de obras pertenecientes al llamado «ciclo asturiano». José Luis Campal Fernández hace una cala muy concreta en la indumentaria del ciclo lavianes. Un registro completo de la vestimenta masculina y femenina, sea de los personajes, como de los grupos sociales que desfilan por las páginas de varios títulos, permite extraer tres rasgos dominantes del discurso descriptivo: prolijidad, riqueza ornamental y reiteración, dentro de una realidad folclórica. Las estampas reflejan una indumentaria tradicional, ajustadas a unas plantillas estilísticas que apenas varían de una creación a otra. La variedad impuesta por el abanico de estratos sociales y profesionales que concurren en el espacio común no distorsiona, a pesar de todo, un ejercicio constante de autotranscripción por parte del novelista.

Pilar Criado Toril analiza *José* , cuyo escenario costero es un fiel ejemplo del afecto del escritor por su tierra. El paisaje de la novela sirve para categorizar el valor estético de la «belleza», tal como la entendía don Armando: «el sentimiento o la emoción que provoca en el artista la observación de la realidad y que le permite, en última instancia, plasmar el entorno contemplado y crear la obra literaria». Ante la polémica de si el lugar escogido para la historia es Candás, Cudillero o incluso Luanco, la articulista se inclina por una solución ecléctica, de combinación de paisajes reales y paisajes inventados. En cualquier caso, lo que verdaderamente importa es la funcionalidad de estos espacios en el curso narrativo. El mar se convierte en el hilo

conductor, en consonancia con las vivencias de los protagonistas, orientado hacia la expresión de una belleza en términos absolutos y que reside, más que en el exterior (el paisaje), en el alma contemplativa.

También sobre el paisaje, pero desde otra perspectiva metodológica, el ecologismo decimonónico, se centra el trabajo de Joaquín Fernández. Después de pasar revista a los peligros que desde la industrialización han ido amenazando los escenarios asturianos, se pregunta si la obra de Palacio Valdés asume un compromiso explícito a favor de una naturaleza que empezaba ya a degradarse. Para responder a ello trae a colación un texto de Alejandro Pidal, «El campo en Asturias», publicado en *La España* en 1877, que bien podría calificarse de ecologista desde actitudes ultraconservadoras, precedente, a su juicio, de *La aldea perdida*, por las denuncias contra la industrialización del medio rural y sus perniciosas consecuencias morales.

Desde presupuestos de sociología literaria Luis Benito García Álvarez considera dos espacios de sociabilidad, propios del ámbito asturiano del siglo XIX, presentes en la obra del escritor de Entralgo: la taberna y el lagar. El primero es lugar de encuentro de las clases populares, con importantes efectos en el terreno económico y moral. El estudio delimita las circunstancias y elementos que conforman dichos espacios, acudiendo a oportunos ejemplos que suministran varias novelas de don Armando.

Alberto José Rodríguez-Felgueroso explora la organización agraria tradicional en la obra asturiana del novelista. Aprovecha en este sentido las aportaciones anteriores de J. García Fernández (1976), así como la documentación original de que dispone el propio articulista sobre la Familia Riaño-Dorado, a fin de cotejar tales datos con las fuentes descriptivas que ofrece Palacio Valdés en sus creaciones acerca del mundo agrario. La base de tales materiales reside en la unidad de explotación, la casería, y dentro de ella se inscriben la casa con sus dependencias, los huertos, las tierras, los prados y los montes. El estudio pasa revista a estos elementos y cómo quedan reflejados en una serie de títulos.

En otro orden de conocimientos, el de la afición musical de don Armando, interesa el estudio de Ramón García-Avello sobre su novela *Sinfonía pastoral* en relación a su fuente de inspiración, la sinfonía de Beethoven del mismo título, conocida en España a partir de 1867. El escritor dio sobradas muestras a lo largo de su vida de una gran sensibilidad hacia este arte, como lo prueban numerosos textos, en especial, los más autobiográficos. El trabajo menciona algunos pasajes muy significativos de tales testimonios y plantea muy sumariamente la relación estructural entre las dos piezas.

No hay duda que el ciclo novelístico asturiano de Palacio Valdés constituye un precioso testimonio de la realidad histórica del territorio en el siglo XIX. A los trabajos ya consignados, se añade el de Vicente Rodríguez Hevia sobre la casería asturiana tal como figura en su producción narrativa. Tiene en cuenta el articulista que la familia del escritor era propietaria no sólo de la casona (casa-natal), sino también de una importante hacienda. Deentro de los tipos de casería que se describen, las más canónicas corresponden a la de Antón Quirós, en *Sinfonía pastoral*, y la del capitán don Félix, en *La aldea perdida*, pero se dan cita otras variedades conforme a una escala social, con sus habitáculos típicos: la cuadra y la cabaña, hórreos, molinos y pomaradas. Dentro de estos espacios se desenvuelven las unidades familiares y vecinales,

conformando unos núcleos campesinos, estampados con profusión de detalles, que el articulista destaca, en el universo imaginario valdesiano.

Otra serie de trabajos que incluyen las Actas se desenvuelve dentro de los estrictos límites de la historiografía literaria. Así, el de Yvan Lissorgues, con su análisis sobre los clérigos y la religión en el universo creador del escritor. El especialista se vale de un corpus de 9 obras, aplicando unos parámetros que tienen en cuenta la evolución ideológica del autor y la superación de algunos aspectos de la estética naturalista. El elenco clerical del escenario ficcional se circunscribe a curas de campo y clérigos de villa, cuyas semblanzas son anotadas por el estudioso en sus rasgos más determinantes. El desfile de personajes evoca una piedad colectiva en las Asturias del siglo XIX, que se traduce en romerías, misas y otros rituales. El tema de la fe es en este contexto digno de especial consideración y ninguna novela lo expresa mejor que la que lleva este mismo título, *La Fe*. El prestigioso hispanista francés la estudia con detenimiento, porque en ella se resume el ideario religioso de su autor, su crítica hacia inveteradas costumbres clericales y las reflexiones que se derivan de unas creencias.

El editor de las Actas, Francisco Trinidad, dedica su estudio a *La aldea perdida*, fiel exponente de la deuda literaria del autor para con su lugar natal y la más bella evocación, quizá, del universo asturiano. El especialista destaca el hecho de que señala un punto de inflexión en la narrativa que el autor consagra a los escenarios de su tierra, puesto que aquí todos los topónimos son reales, una máxima que el escritor lavianés va a respetar a partir de entonces. El tratamiento que hace del paisaje resulta de una gran precisión geográfica, no exenta de un hálito poético. Laviana es el espacio dominante, pero también aparecen episódicamente Langreo y Oviedo, en una rica sucesión de estampas expresivas de unos modos de vida que reflejan el momento histórico del último tercio de siglo, desde la alimentación de los habitantes a las fiestas y regocijos varios, pasando por la indumentaria campesina, viviendas, muestras del habla de la zona y situación medioambiental.

Etelvino González López aporta unas anotaciones a *El cuarto poder* en el estudio que lleva por título «Sarrió, entre la mar y el teatro». El análisis indaga en el soporte real que nutre los ingredientes novelísticos, empezando por el lugar de la acción, si la villa literaria de Sarrió corresponde a Avilés o a Gijón, y siguiendo por un rico material anecdótico y galería de personajes. Descifra con erudición muchas de las claves, a fin de facilitar un mejor entendimiento de la novela.

En esta misma línea de confrontar la ficción narrativa con el soporte de la realidad se inscribe el trabajo de Carmen Ruiz-Tilve Arias sobre la figuración de la capital ovetense, tal como se recrea en *La novela de un novelista* y en *El maestrante*. La ciudad, en la primera, sirve de escenario a los años juveniles del novelista durante su época de estudiante de bachillerato. Reaparece, al cabo del tiempo, en *El maestrante*, bajo el nombre de Lancia, trasunto fiel de la capital del Principado, y donde cobran vida costumbres, indumentarias, planos urbanos y otros exponentes externos preservados en la memoria del novelista, que el artículo procura constatar.

Las vivencias avilesinas de don Armando son, a su vez, objeto de interés por parte de Justo Ureña y Hevia, quien se vale también del material que le proporciona *La novela de un novelista*. Estudia los vínculos que el escritor mantuvo con la villa asturiana, como las colaboraciones en la revista anual *El Bollo* (1921-1923) y documenta pasajes

significativos de la obra memorialística. Termina evocando el traslado de sus restos desde el cementerio madrileño a Avilés el 17 de octubre de 1945, a un mausoleo que la Corporación local dispuso al efecto.

Dos artículos de las Actas, correspondientes a sendas autoridades sobre la obra de Palacio Valdés, ofrecen un resumen panorámico del corpus narrativo suyo. Brian J. Dendle pulsa los aspectos más llamativos que se dan cita en algunas novelas: «un narrador frecuentemente irónico, estampas realistas y afectuosas de la vida provinciana, cierta comicidad, luchas titánicas entre el bien y el mal, personajes que encarnan calidades morales». Otras, por el contrario, se adentran en un universo mágico y onírico. Guadalupe Gómez-Ferrer Morant, por su parte, indaga en la teoría, práctica y técnicas narrativas de toda la producción, considerando en el desarrollo de esta dos etapas bien diferenciadas. Un lenguaje narrativo propio, los procedimientos descriptivos y la mezcla de humor y ternura confieren un sello muy personal al arte del escritor asturiano. La especialista se detiene asimismo en la crisis ideológica que don Armando sufre en su madurez, coincidente con el clima irracionalista y espiritualista de fin de siglo, crisis que desemboca, a partir de *La alegría del capitán Ribot*, en la consolidación de unas convicciones religiosas cristianas y en la deriva hacia un conservadurismo de signo político. Permanece, no obstante, inalterable una decidida defensa de la libertad creadora. La profesora Gómez-Ferrer revisa una serie de textos que encarnan las reflexiones del autor sobre el género que cultiva y destaca como rasgos más sobresalientes los que se fundan en el valor de la libertad creadora, en la mirada continua de la realidad y en la visión social de las clases más acomodadas y del campesinado, impostada desde las propias vivencias, lo que impregna a su obra de un autobiografismo.

Las Actas no podían sustraerse, finalmente, a un material documental que viene a reportar un avance notable en las investigaciones sobre el escritor y su obra. En esta ocasión, se trata de una catalogación bibliográfica sobre la biblioteca particular de Palacio Valdés en la Universidad de Oviedo, llevada a cabo por un equipo integrado por Ramón Rodríguez Álvarez, Ángeles Llavona Guerra y María José Ferrer Echávarri. El repertorio forma parte de una colección de más de 480 títulos en casi 560 volúmenes, que fue donada por la viuda en 1945. Los autores precisan que este fondo constituye tan sólo una parte, aproximadamente un tercio, de lo que fue la biblioteca particular del escritor en vida. Se compone, por lo que se refiere a su obra impresa, de 111 ejemplares, correspondientes a 89 ediciones, contando las traducciones de 21 títulos. En cuanto a las demás lecturas, reúnen el interés de ser indicadoras de las inquietudes literarias, filosóficas o científicas del escritor. Las ausencias de bulto se justifican por tratarse de una colección incompleta. Se encuentran los grandes autores de la literatura española y europea, los grandes filósofos de la antigüedad y contemporáneos, y ya, en menor medida, libros religiosos, de divulgación científica y de asunto psicológico o psiquiátrico. Es significativo el detalle de una abrumadora presencia de escritores contemporáneos, lo que confirma el espíritu renovador del novelista y su interés por las novedades literarias y culturales. Una bibliografía, en definitiva, imprescindible para editores y especialistas del escritor lavianés.

ENRIQUE MIRALLES GARCÍA
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

**Marta Palenque e Isabel Román Gutiérrez. *Antonia Díaz de Lamarque, una escritora sevillana del ochocientos*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla / ICAS, 2007, 306 págs.**

«El silencio será nuestra poesía». Este verso de la poetisa sevillana, que Palenque y Román Gutiérrez hacen figurar como título interior del libro, sirven para definir no ya la vida y la obra de Antonia Díaz de Lamarque, sino de toda una serie de escritoras que durante el siglo XIX soportaron unas duras condiciones de existencia intelectual y un ambiente hostil a las mujeres que cultivaron las letras.

Aunque sabemos de la lucha y del empeño que destilaron día a día figuras femeninas como Gertrudis Gómez de Avellaneda o Emilia Pardo-Bazán para hacerse un hueco en primera fila, muchas veces esa peripecia vital, por más apasionante que pueda resultar, no es de las más reveladoras para el conocimiento de una época o de un determinado momento social y cultural. La misma excepcionalidad de figuras como la de «Tula» o la autora de *Morriña* hace que no puedan valorárselas como representantes de una situación: se escapan de ella por todos lados, por su temperamento, por su decisión vital y literaria, por su personalidad individual vigorosa y destacada. Son, por el contrario figuras más secundarias, a primera vista menos interesantes, las que nos pueden dar mejor una idea de cómo era en realidad la situación vital de muchas mujeres del siglo XIX que fueron, o quisieron ser, escritoras y que chocaron contra un férreo mundo de incomprensión y exclusión.

Antonia Díaz de Lamarque (1827-1882) es una de esas figuras secundarias que pueden ser perfectamente representativas de un momento histórico y de una forma de vida. Por ello el libro que le dedican las dos profesoras de la Universidad de Sevilla, vale no sólo como estudio biobibliográfico de una determinada autora, sino como un ejemplo de una situación que con cambios más o menos circunstanciales vivieron muchas escritoras decimonónicas españolas.

Por todo ello este libro representa un espléndido ejemplo de *microhistoria* aplicada a la investigación literaria. El historiador italiano Giovanni Levi entendía que las dos características fundamentales de la microhistoria, las bases fundacionales de su metodología, eran la reducción de la escala de la observación y el estudio intensivo del material documental. Al microhistoriador le interesa analizar el espacio social en que se mueve un individuo determinado, porque, mediante el estudio intensivo de casos concretos se llegan a revelar aspectos que los acercamientos históricos tradicionales pueden no poner de relieve.

Estos supuestos podemos encontrar en el libro de Palenque y Román Gutiérrez. Las autoras reducen su escala de observación a la de una figura literaria semidesconocida, hoy de tercera fila, tiempo atrás algo más relevante, pero no mucho más, y para ello manejan un riquísimo acopio de documentos y correspondencia de la autora estudiada, y no solamente de ella sino del ambiente social en el que vivía: la Sevilla del siglo XIX.

Uno de los elementos que más nos llaman la atención de este libro es la, por prototípica, inexistente biografía de la autora. Joven sevillana de buena familia, con ambiciones literarias, siempre refrenadas por la autocontención que tanto gravó sobre muchas escritoras españolas del XIX, apenas hay en su vida elementos destacables. A partir de su matrimonio con José Lamarque de Novoa, también escritor y poeta sevillano, cambia su apellido para unirlo al de su esposo, y con su esposo vive, sin descendencia y sin sobresaltos hasta su muerte. Un personaje pues, habitual para su tiempo, normal para sus

coetáneos, entendiendo cono anormales las biografías de aquella autoras como Doña Emilia o la Avellaneda que se atrevieron, en muchos casos, a hacer caso omiso de la presión social.

No es este el caso de Antonia Díaz, ciertamente, siempre prudente, temerosa de llamar la atención y despertar las feroces críticas de los muchos literatos antifemeninos que la rodeaban, siempre circunscrita a lo que el pensamiento dominante entendía como campos apropiados para la literatura «de mujeres» (dicho sea con todas las comillas posibles). Palenque y Román Gutiérrez van detallando, en unos capítulos reveladores y ampliamente documentados y justificados el universo social de la autora. Se trata de unas páginas apasionantes, por cuanto nos introducen en la vida cotidiana de la burguesía acomodada sevillana y de la forma en que esa clase lleva a cabo la creación literaria: la escuela poética sevillana en la segunda mitad del XIX. Las autoras nos presentan diferentes elementos de la vida de la poetisa y a través de ella de la vida de su generación: los primeros años y las primeras tentativas literarias de Antonia Díaz, su matrimonio y su, a partir de entonces, simbiosis de vida y obra con su marido José Lamarque (simbiosis que conlleva la desaparición de la escena pública de Antonia Díaz); la presencia de los Montpensier en Sevilla y las derivaciones políticas que ello provocó en aquella sociedad, la religión como presencia imprescindible en el ideario de las mujeres escritoras que, como hizo Antonia Díaz, dedicaron muchas de sus obras a ella; la afición por el arte y el mecenazgo que llevó a cabo el matrimonio Lamarque, etc.

Especialmente interesantes son los capítulos del libro en que se da cumplida cuenta de algunos elementos de la vida de Antonia Díaz y que nos introducen de lleno en la historia de las mentalidades. Véase por ejemplo el amplio capítulo dedicado a la *Alquería del Pilar*, donde Lamarque y su esposa edificaron una quinta de recreo con clara raigambre romántica, tanto en la arquitectura de sus edificios como en el diseño de los jardines. También el detenido análisis de la biblioteca del matrimonio, que en buena parte se conserva, y que nos permite hacernos una idea del tipo de lecturas y de las obras en circulación en la Sevilla de 1850. Otro de los elementos de más interés es la descripción del «Álbum» de Antonia Díaz. Conscientes de la importancia del tema las autores anuncian un futuro estudio más detallado de este elemento imprescindible de la vida social femenina de la segunda mitad del XIX. Gracias a los conocimientos y a las relaciones de Antonia Díaz, su álbum se llenó de colaboraciones de personajes de importancia y su estudio (y posible edición facsímil) sería una aportación imprescindible para un conocimiento más cabal de uno de los aspectos de la sociedad del XIX que todavía están pendientes de un estudio en profundidad.

De las relaciones de Antonia Díaz y su marido dan cuenta el epistolario que las autoras de este estudio analizan. Entre los corresponsales Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Valera, Francisco Rodríguez Zapata, Narciso Campillo, José Fernández Espino, Juan Fastenrath, *Fernán Caballero*, y otros muchos, nómina que da idea del amplio campo de relaciones culturales del matrimonio Lamarque. Aunque la corresponsal más habitual de Antonia Díaz fue Pilar Sinués, otra escritora que conoció de primera mano las limitaciones que también padeció Antonia Díaz.

Al llegar al análisis de la producción literaria de Antonia Díaz, Palenque y Román Gutiérrez centran su obras en la escuela poética sevillana, cuyas características analizan así como los autores que en ella se cuentan en la época de Antonia Díaz. Concluyen las autoras que por discutible y analizable que sea el marbete, lo cierto es que «los poetas de la segunda mitad del XIX tuvieron una conciencia muy clara de su existencia [de la escuela sevillana] y se muestran orgullosos de incardinarse en ella» (120). En tales circunstancias, esa conciencia

de escuela será al mismo tiempo caldo de cultivo y límite infranqueable para la producción literaria de Antonia Díaz. Hablan las autoras de una paulatina consagración gracias a las revistas: «a partir de la década de los sesenta el nombre de Antonia Díaz, ya de Lamarque, adquiere cada vez más protagonismo, no sólo en la prensa sevillana, sino también en la madrileña especializada en el público femenino» (137). Van desgranando Palenque y Román Gutiérrez periódicos y revistas donde colaboró Antonia Díaz, así como su participación en coronas poéticas u otras colecciones de versos de circunstancias, tan en boga en aquellos años. Sus libros de poemas son pocos: *Poesías* (1867), *Flores marchitas. Colección de baladas y leyendas* (1877), *Poesías religiosas* (1889), *Aves y Flores* (fábulas) (1890), y *Poesías líricas* (1893) [publicada por José Lamarque tras la muerte de su autora]. Algunos artículos y una novelita, *El precio de una dádiva* (1881) constituyen toda su obra en prosa.

Para Palenque y Román Gutiérrez en Antonia Díaz se observa «una tendencia al pensamiento filosófico y moral y un general tono entre cándido y optimista que individualiza su expresión» (145). Un grupo importante de poemas se centra en las relaciones femeninas y los problemas de su sexo, siempre con la obligada resignación por bandera: «La conversación íntima con otras mujeres en torno a los problemas comunes que deben afrontar conforman un grupo homogéneo en el que salen a colación la calumnia y la maldad como base de sus cuitas, y la virtud, humildad y constancia como única solución a ellas» (152). La evolución como poeta de la autora «parece seguir un decurso natural al derivar desde el poema épico largo hasta la balada. [...] Antonia Díaz retoma estas tres vías expresivas [romance, balada y cantar] en su obra, demostrando el profundo aprecio que le merecía la poesía popular, tal vez por influjo de la obra narrativa de su amiga Fernán Caballero» (159).

Como conclusión de su estudio, Palenque y Román Gutiérrez encuadran a la autora en el «canon isabelino»: talante monárquico, religioso y moralizante, vinculación a la propuesta lamartiniana (la belleza estética depende de la virtud moral del contenido) y connivencia con el poder establecido; el mismo grupo en el que se encuadran Angela Grassi, Pilar Sinúes y Faustina Sáez de Melgar.

Finaliza el libro con una antología de los versos de Antonia Díaz, representación de una obra que «sujeta a los valores de su clase y asfixiada en los márgenes de una ideología pacata, quedó así limitada por la decisión de la propia autora de negarle más ligeras alas a su expresión» (197).

Tras el detallado recorrido por la época, la vida y la obra de Antonia Díaz que realizan Palenque y Román Gutiérrez, no se puede por menos de pensar que aquella joven que en uno de sus primeros poemas se lamentaba con el elocuente verso de que «el silencio será nuestra poesía» acertó plenamente en su premonición. Silencio es lo que encontramos en Antonia Díaz. La amplia documentación que manejan las autoras pone aún más de manifiesto el silencio de Antonia Díaz, que nunca habló de sí misma como literata, ni de sus ambiciones artísticas ni de sus propósitos creativos. Palenque y Román Gutiérrez apuntan que fue una autora concienzuda, que repasaba sus versos con cuidado y reflexión, pero el silencio con respecto a sí misma que la vida de su época le obligó a guardar nos impide conocer el interior de su espíritu. Constreñida en los estrechos márgenes que su mundo imponía a las escritoras aceptó sus reglas, sus limitaciones y sus prohibiciones: «no intentó ser, de ninguna forma, una amenaza para sus amigos escritores y supo conservar siempre su lugar. Para ello tal vez tuvo que esconder sus cualidades bajo una capa de obligada modestia: la mujer decente y virtuosa no podía gustar de ser objeto de la atención pública, debía elegir

el retiro y ceder, como ella hizo, su representación pública a su marido. Puede ser educada, pero no sabia; poetisa, pero no poeta; escribir a las flores, a la religión y a los tierno sentimientos, pero eludir la épica, los asuntos serios propios de varones... Responde en definitiva a al imagen de docilidad y de dulzura que le asigna la sociedad isabelina» (195). Una imagen prototípica que sepultó, tras una capa de oscuro y definitivo silencio, el alma de una mujer que una vez quiso ser poeta.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
U.N.E.D. CANTABRIA / I.E.S. ALBERTO PICO

***Emilia Pardo Bazán: el periodismo, III Simposio*. Edición de José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela. A Coruña, Fundacion Caixa Galicia-Real Academia Galega, 2007, 383 págs.**

Siguiendo a los dos primeros encuentros, de 2004 y 2005, celebrados en la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán en La Coruña y dedicados respectivamente a «E. Pardo Bazán: Estado de la cuestión» el primero, y el segundo a «E. Pardo Bazán: Los cuentos», tuvo lugar hace un año el III Simposio sobre «Emilia Pardo Bazán: el periodismo». La elección del tema que reunió en la residencia de la ciudad natal de la Condesa a un buen número de estudiosos e investigadores ya es indicio de la importancia que el mismo tiene en su vida y en su obra. Eugenio d'Ors había dicho de la coruñesa que «en lo íntimo y esencial de su mente y de su producción no fue novelista. Fue periodista. Periodista, la más distinguida, en el más excelente sentido del término». Las actas de ese Simposio, (quince textos, de extensión variada, entre ponencias y comunicaciones), que abarcan desde múltiples perspectivas el tema propuesto, se encargan de comprobar científicamente el acierto de esa definición.

Con excepción de Marcos Valcárcel, Salvador García Castañeda e Yvan Lissorgues, cuyas contribuciones sólo en parte tocan la obra de doña Emilia, ofreciendo términos de comparación con otros escritores sus coetáneos, («*A prensa periódica en Galicia nos tempos da Pardo Bazan*», pp.91-130; «*El periodismo según Pereda*», pp.261-276; «*Clarín periodista: lo épico y lo lírico en una escritura fragmentaria*», pp.277-296) los restantes investigadores centran sus trabajos sobre temas relacionados directamente con la labor de la escritora gallega, quien emerge con toda la potencia de su personalidad y variedad de intereses culturales y humanos. Si bien en los últimos tiempos ha ido creciendo la atención hacia la vertiente de cronista de la multifacética intelectual, creo que es la primera vez que de forma sistemática se somete a análisis amplio y profundizado el tema de sus colaboraciones en la prensa periódica.

Podríamos agrupar los textos reunidos según los siguientes núcleos de interés: los que reconstruyen las colaboraciones, dispersas y a veces ignoradas, en periódicos y revistas de la época, dentro y fuera de España; los que se interrogan sobre las relaciones entre literatura y periodismo; los que se proponen aclarar los términos de algunas ya conocidas cuestiones gracias a la aportación de datos nuevos y, finalmente, los que centran su atención sobre aspectos peculiares.

Cecilio Alonso, en su amplio y detallado estudio, («*Literatura y prensa periódica en España en tiempos de Pardo Bazán 1866-1921*» pp. 23-74) abarca más de medio siglo de colaboraciones de escritores en la prensa española, deteniéndose en los suplementos literarios más significativos y ofreciendo un apéndice de los textos, de y sobre Emilia Pardo Bazán, aparecidos en los Lunes de El Imparcial (1883-1924). Según Eduardo Ruiz- Ocaña Dueñas, («*El canon periodístico de Emilia Pardo Bazán*», pp.91-130) la «desenfrenada carrera en la prensa» de doña Emilia ha producido más de 2500 artículos en un centenar de publicaciones periódicas. La calidad de su obra la sitúa entre las tres mejores plumas del periodismo español decimonónico, junto con Larra y Clarín. Destaca la gran habilidad de la aristócrata para comunicar con sus lectores (hoy en día tendría un blog en Internet) y la define una columnista *ante-litteram* ya que se sirve de los periódicos para tratar de influir en la opinión de sus coetáneos, marcando de esta manera el paso del periodismo dieciochesco al periodismo más moderno del siglo XX. José María Paz Gago («*Discurso literario y discurso periodístico en Emilia Pardo Bazán*», pp.193-202) cree que la aportación más valiosa de la Condesa hay que buscarla en la

crónica, género que practicó con maestría y que contribuyó a consolidar. Se detiene en el análisis de unas «*instantánea*s» (crónicas postales) subrayando el eclecticismo de éstas y concluyendo que «si el género periodístico que se estaba configurando en aquellos momentos finiseculares, la crónica, se consolidará como narración directa de un hecho con elementos valorativos y subjetivos aportados por la opinión del autor, doña Emilia contribuyó sin duda, y con brillantez, a su desarrollo».

Xosé Ramón Barreiro Fernández y Patricia Carballal Miñán («*Emilia Pardo Bazán y el debate entre* La Fe y El Siglo Futuro», pp.131-160) en su estudio aportan datos puntuales sobre las tensiones y los conflictos que caracterizaban en el decenio de los ochenta al partido carlista, examinando el papel de los dos mayores periódicos de ese bando y sus relaciones con el Duque de Madrid. Sus argumentos llevan a la superación definitiva del *locus communis* biográfico-crítico que achacaba a la escritora coruñesa la responsabilidad de la escisión del partido carlista a raíz de la publicación en *La Fe* de sus crónicas de viaje por Italia que relataban la visita a Don Carlos en Venecia.

En la directriz de la crítica pardobazanista que sigue rastreando las pesquisas de las colaboraciones de la Condesa en la prensa («lo cierto es que aún nos falta un registro exhaustivo de esa producción total, de alcance cuantitativamente incierto todavía hoy dadas las insuficientes calas en la prensa de provincias y de Ultramar», escribe Cristina Patiño Eirín) se sitúan las contribuciones de María Sotelo Vázquez y de Cristina Patiño. Respectivamente en «*Las publicaciones de Emilia Pardo Bazán en* El Heraldo Gallego. *La forja de su personalidad literaria*» (pp.203-232) y «*Un rosal* allí *Deixis y periodismo: Emilia Pardo Bazán y el* Diario de la Marina» (pp.161-192) las dos estudiosas ofrecen nuevos elementos para la composición de ese *puzzle* abrumador formado por las colaboraciones de doña Emilia en los periódicos. El semanario orensano acoge los trabajos primerizos de la joven escritora, 44 entregas entre 1875 y 1880, distribuidos entre composiciones poéticas, traducciones, estudios literarios, artículos, cuadros de costumbres, crónicas, reportajes y reseñas cuyo rescate ayuda a comprender la historia del periodismo y la personalidad literaria de la escritora. Ulteriores datos, en variadas direcciones, todas de gran interés, los ofrecen Ángeles Ezama Gil («*Emilia Pardo Bazán revistera de salones: datos para una historia de la crónica de sociedad*», pp.233-260), Silvia Carballido Reboredo («*Emilia Pardo Bazán en* La Voz de Galicia», pp.297-306), Mar Novo Díaz («*Emilia Pardo Bazán en las hemerotecas de Lugo*», pp.307-340), Noemi Carrasco («*Emilia Pardo Bazán periodista y viajera. Las crónicas de la Exposición Universal 1889*», pp.341-348) y Rocío Charques Gámez («*El descubrimiento de América en el* Nuevo Teatro Crítico *de Emilia Pardo Bazán*», pp 349-366).

En fin, con la puntualidad que les es propia y con el esmero que han demostrado hasta hoy en la publicación de las Actas de los simposios que van celebrándose con ritmo anual, los editores ponen al alcance de estudiosos, investigadores, críticos, profesores y público en general, los resultados de unas jornadas de reflexión sobre un aspecto de la producción pardobazaniana imprescindible para mejor comprender la personalidad literaria y la obra de la escritora. Al mismo tiempo, impulsan a seguir estudiando las demás caras de doña Emilia sugeriendo nuevas pistas para la investigación.

TONINA PABA
UNIVERSITÀ DI CAGLIARI

**Emilia Pardo Bazán. *Morriña (Historia amorosa)*. Edición de Ermitas Penas Varela, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, nº 601, 2007, 243 págs.**

Si la obra novelística de Emilia Pardo Bazán ocupa un lugar señero en la narrativa decimonónica universal, en un ámbito en el que las cumbres descuellan prominentes, no es porque sus *Dos historias amorosas*, díptico que comprende *Insolación* (editada por Ermitas Penas en esta misma colección, nº 520, en 2001) y *Morriña*, recién aparecida, la hayan aupado de manera preferente. Y no lo es porque ambas novelas de 1889 respondieron a un afán distinto del que promovió la escritura de otras ya canónicas como *Los Pazos de Ulloa* o *La Madre Naturaleza*. Alentaba en éstas un propósito mucho más comprehensivo y totalizador, capaz de abarcar un mundo completo, mientras que en aquéllas el designio se quería *estudio episódico*, restringido al examen concentrado –no por ello menos ambicioso- de ciertos especímenes humanos sometidos a vaivenes sentimentales y amorosos en los que se decidía una peculiar manifestación de la entrada en la edad adulta: Asís Taboada accede a cierta madurez tras los avatares y trasiegos del encendimiento *solar* y Rogelio Pardiñas penetra por su parte en un ciclo vital en el que deja atrás la edad de la inocencia. Frente a la marquesa sandunguera dispuesta a vivir feliz, el joven ya avezado en engaños; frente al aprendizaje dionisíaco que desemboca en una pauta que se presume halagüeña, la vida mezquina de un burgués que se adentra en el amor sin experimentar su sustancia afectiva más honda.

Aunque no hubiera firmado estas dos novelitas, la obra narrativa de Pardo Bazán hubiera hecho de su creadora un nombre ineludible en la historia de la novela del siglo XIX, basten los dos títulos aducidos, pero al lector se le hurtarían esas otras *obrillas* que modeló con el primor de una miniaturista y la sagacidad de una observadora ducha en percibir los más leves movimientos del ánimo, las incertidumbres del deseo y las supuestas seguridades del orden. Sin duda la novela que cuenta siete días de la marquesa viuda de Andrade nos persuade de ello, y la crítica bien que lo ha señalado, pero no lo hace menos su compañera y definitivo –por dialéctico- complemento, *Morriña*.

Hasta ahora no disponíamos de una cabal edición crítica de esta novelita ambientada en el Madrid mesocrático más emparentable con el antonomásico de Galdós. Disponer el texto conforme a criterios filológicamente solventes, como lo hace Ermitas Penas Varela, cotejando las cuatro salidas de la novela (dos en 1889, una tercera en 1895 y la cuarta y última en vida de la autora, probablemente en 1896, en el tomo VII de *Obras* completas, y conjuntamente con *Insolación*) es todo un logro que permite comprobar las sinuosidades de la escritura, las vacilaciones y quiebros de la pluma. Dicho cotejo posibilita fijar el texto fundamentalmente a partir de la segunda, la más satisfactoria para la editora y, frente a la cuarta y a lo que se pudiera pensar, la más auténticamente pardobazaniana. A ese cotejo se añade el de las dieciocho cuartillas que el archivo de la autora coruñesa atesora como único rastro ecdótico de los desvelos de la escritura de la novelita de Esclavitud.

La edición de Cátedra provee al lector de una excelente Introducción a cargo de Ermitas Penas Varela. En ella se desvelan –hasta donde los documentos muchas veces epistolares lo permiten- los pormenores de la preparación y escritura de *Morriña* y los de su publicación, con magníficos grabados de Cabrinety, en octubre de 1889. Sólo había transcurrido el verano desde que en la primavera inmediata había hecho gemir las prensas *Insolación*. Es ostensible la frenética actividad literaria de la escritora gallega en una década en

la cual se asienta su fama de novelista al tiempo que crece su notoriedad crítica, coincidiendo con el cenit de los pálpitos naturalistas y con su diástole subsiguiente.

La «Lectura crítica» a que es invitado el afortunado lector de esta edición va desglosando el diseño de la novelita (veinticuatro capítulos, el último es también su Epílogo) y la organización de su materia diegética en varias secuencias determinadas por el avance de la acción: la primera, del capítulo I al IX, muy descriptiva y costumbrista ya que pinta el escenario doméstico en que transcurre casi toda la novela, el entresuelo de la Calle Ancha de San Bernardo habitado por la viuda (otra viuda, bien es cierto que harto distinta de la protagonista de Insolación) de Pardiñas y su único hijo, Rogelio, además de por el servicio. La celebración de la tertulia de las cinco en dicha casa congrega a una serie de *curiales* cuyo retrato es ejemplo de la pericia en el arte de pintar por fuera y por dentro de la autora. Ahí llegará como doncella Esclavitud Lamas, una joven rubia y de ojos verdes que padece el mal de la añoranza de su tierra y desea dejar la casa en la que sirve para buscar un hogar que le permita al menos recordarla en las frases o entonaciones de gallegos de nación. Después de un leve rechazo por parte de Rogelio, la muchacha es admitida también por el joven imberbe estudiante de Derecho. Varios capítulos de transición detallan el paulatino proceso de adaptación de la doncella de oscuro origen a su nuevo trabajo y a sus nuevos amos y cómo se va produciendo el despertar del deseo sexual en Rogelio (p.16). El nudo ocupa los capítulos XIII al XXII y se inicia con la caída por las escaleras de doña Aurora Pardiñas. Su posterior cura facilitará la intimidad cada vez mayor de Rogelio y Esclavitud hasta que en el capítulo XVIII estalle el conflicto cuando el maldiciente Candás, uno de los asiduos tertulianos, se atreva a insinuarle a doña Aurora que los dos jóvenes se entienden. El desenlace empezará a sobrevenir en el capítulo XXIII, que cuenta la pasiva entrega de la muchacha (p. 17) y tendrá su colofón trágico en el Epílogo, quince días después.

Ermitas Penas Varela aduce el testimonio de la crítica de la época personificada en las figuras de Luis Alfonso, Leopoldo Alas, Valera y R.(afael) A.(ltamira) y se detiene a desmenuzar el alcance de sus juicios críticos, de sus reparos a la hora de ponderar el trazado de los personajes, el argumento o el, para algunos, desenfrenado final. Muy certero resulta el análisis y seguimiento del tratamiento temporal a que somete la editora la novela, trabajo éste que ningún crítico coetáneo afrontó ni tal vez hubiera podido afrontar como lo hace Ermitas Penas en las densas páginas siguientes relativas a la estructura y concentradas, de manera muy justificada, en el recuento de los tiempos de ocho meses –lentos o sincopados según las necesidades compositivas y las estrategias narrativas- y de los espacios, así como en la indagación en la tríada de personajes principales de *Morriña*, en su instancia narrativa (bien distinta de la de la otra novela de 1889 –p. 24- aunque no creo que totalmente carente de rasgos irónicos).

El epígrafe «Interpretación» discute la idea de ver en esta novelita de escueto argumento un ejercicio ligero e insustancial, adjetivos que sí convienen a su protagonista masculino. Antes al contrario, queda patente el alcance de su ahondamiento psicológico en la figura materna de doña Aurora, más compleja de lo que revela una mera etiqueta de madre autoritaria y castradora, en el hijo, un Rogelio faldero que empieza a despuntar en «la conquista de su identidad masculina» (p. 48) y lo hace sin gloria, y en la elusiva, melancólica y aparentemente ausente –y tan rosaliana- Esclavitud, la Suriña de los requiebros del estudiante, tan protagonista en su sufrimiento –la novela lleva el nombre de su padecer lejos

de su tierra y de su mar- como los dos anteriores. A todos los vemos y los sentimos moverse, actuar, decir, pero también callar y barruntar.

Recuperemos *Morriña*. No hay obras menores en una trayectoria narrativa como la de Emilia Pardo Bazán. Puede darse el caso de que descubramos su verdadera magnitud en novelitas como ésta en las que el mundo exterior nos va adentrando en otros insospechados. Esta edición de Ermitas Penas Varela nos ayuda a transitar por sus veredas interiores –con un espléndido aparato de notas- y a asomarnos a los procesos cognitivos que afectan a veces desoladoramente al humano sentir.

CRISTINA PATIÑO EIRÍN
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

**Benito Pérez Galdós. *Episodios Nacionales. Primera serie. La guerra de la Independencia*. Edición de Dolores Troncoso y Rodrigo Varela. Barcelona, Destino, 2005, 1462 págs.**

**Benito Pérez Galdós. *Episodios Nacionales. Segunda serie. La España de Fernando VII*. Edición de Dolores Troncoso. Barcelona, Destino, 2006, 1319 págs.**

Los dos volúmenes que ahora reseño son los primeros de una edición completa de las cinco series que componen los *Episodios Nacionales* de don Benito Pérez Galdós. Actualmente se trabaja en la elaboración de las ediciones restantes que saldrán al mercado en fechas próximas (la relativa a la tercera serie se espera para otoño de 2007). La profesora Dolores Troncoso ha asumido esta ardua y compleja tarea ecdótica que tiene como objetivo depurar los textos y alcanzar el más cercano a la voluntad del autor. Su labor de editora se apoya en un equipo, que ella misma lidera, solamente en la cuestión del cotejo de las diferentes versiones conservadas. El volumen del trabajo hace necesario que esta parte del proceso sea realizada en voz alta a tres bandas, siendo Troncoso la que organiza el resultado de este cotejo en los posteriores listados de variantes, así como decide aquellas cuestiones que afectan al resultado final del texto ya limpio y cercano a la redacción de Galdós.

Las dos primeras series publicadas por la editorial Destino, contienen un número igual de *Episodios*, diez. La primera fue redactada entre 1873 y 1875 y se ocupa de la historia española reciente, de los años 1805, batalla de Trafalgar, a 1812, batalla de Arapiles, que recorre el tiempo de la guerra de la Independencia. Todos los *Episodios* de esta serie son narrados en primera persona por Gabriel Araceli desde su vejez, testigo de la mayor parte de estos sucesos, lo que aporta unidad al relato y cercanía con el lector.

La segunda serie, titulada *La España de Fernando VII*, fue escrita por Galdós entre 1875 y 1879. Consta de diez novelas de extensión aproximada que narran la historia española desde 1813 a 1834. Este período abarca desde el regreso del exilio del rey hasta su muerte, aunque se inicia en el año anterior y termina con el posterior a estos hechos. Esta serie refleja la escisión irreconciliable de los españoles en dos mitades. Galdós, inicialmente, planificó sus *Episodios Nacionales* en veinte novelas, esto es, estas dos series que abarcan la historia del primer tercio del siglo XIX, redactadas con la intención de que sus contemporáneos comprendiesen mejor la situación político-social de su tiempo. Con respecto a la primera, Galdós modifica en esta segunda serie su manera de novelar dada la complejidad de la materia narrativa. Opta por una pluralidad de narradores, el protagonismo compartido entre varios personajes y la ficción verosímil.

Para esta edición, Dolores Troncoso ha tenido en cuenta las versiones que se conservan de estos textos. Entre ellas, destaca una versión previa, llamada *V*, a la que el autor dio a la imprenta, esto es, lo eliminado o sustituido por Galdós en los manuscritos. Los fragmentos más interesantes han sido reproducidos en el Apéndice. Posterior a esta versión se encuentra el manuscrito, *M*, que en el caso de la segunda serie se conservan nueve de los diez, y la primera edición de cada episodio, llamada *A*. Como resultado del cotejo realizado entre ambas se han obtenido las variantes más importantes cualitativa y cuantitativamente, tanto estilísticas como aquellas que afectan a la semántica textual. Las más importantes consisten en la supresión de párrafos reiterativos y adiciones y sustituciones que mejoran el tex-

to. El cotejo también ha permitido una revisión textual completa que ha conllevado la subsanación de las erratas. En el caso de la primera serie no se conservan pruebas de imprenta.

Otra edición cotejada fue la de La Guirnalda, llamada *B*. Las variantes que se han encontrado en esta responden a su carácter ilustrado, que provocó cambios efectuados por el propio Galdós para ajustar el texto a las estampas. Troncoso ha respetado la estructuración del material narrativo en capítulos por considerarlo mejor que en las versiones *M* y *A*.

La última edición tenida en cuenta ha sido la reedición de estas series en la editorial fundada por el propio Galdós llamada «Obras de Benito Pérez Galdós», *C*. Fue publicada en vida del autor pero probablemente no fue revisada por él sino por uno de sus colaboradores bajo sus recomendaciones, entre ellas, restituir la versión de *M* o *A*, ya que las modificaciones de *B* habían sido producidas por motivos gráficos. Troncoso ha respetado sólo las correcciones de erratas realizadas en esta versión.

Por lo tanto, el texto de la presente edición, denominado por su editora *X*, no es una reproducción fiel de ninguna edición publicada en vida de Galdós, sino una reconstrucción que parte de *B*, en el caso de la primera serie, pero que acude a *M*, *A* o *C* si semejan más fieles a la voluntad del autor. Finalmente, los criterios han sido actualizar la ortografía, suprimir las abreviaturas, convertir las cifras en letras, excepto las fechas, y conservar la puntuación en la medida de lo posible.

Ambos tomos, primera y segunda serie, se inician con una breve y ajustada Introducción que versa sobre el contenido histórico y narrativo de cada una, así como una explicación de su historia textual, seguida de una Bibliografía citada. Y a continuación de los *Episodios* se encuentran los Apéndices de variantes localizadas por capítulos y numeradas según las notas incluidas en el texto.

Querría hacer una mención especial a la cuidada encuadernación llevada a cabo por la editorial Destino en la que destacan la reproducción de imágenes pictóricas tanto para la sobrecubierta como para las guardas, impresas en un cálido monocolor. En el primer volumen se reproduce *El 3 de mayo en Madrid* (1884) de Joaquín Sorolla y en el segundo, el *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* de Antonio Gisbert Pérez.

Galdós novela la historia sin enturbiar los datos objetivos consiguiendo una mezcla perfecta entre realidad y ficción que hace de los *Episodios Nacionales* una lectura imprescindible para conocer nuestro pasado y un ejemplo de literatura con mayúsculas: históricamente rigurosa, amena, construida con las partes justas de drama, heroísmo, romanticismo e intriga. La cuidada edición elaborada por Dolores Troncoso y que la editorial Destino nos presenta, muestra un aspecto muy interesante y que ahora podemos conocer y apreciar en toda su extensión: el proceso creativo de Galdós, que, además, es el camino para alcanzar el mejor texto posible de los *Episodios Nacionales*, depurado de errores y cercano a su deseo.

MACARENA CUIÑAS GÓMEZ
UNIVERSIDAD DE VIGO

***El personaje literario y su lengua en el siglo XVI.*** **Edición de Consolación Baranda Leturio y Ana Vian Herrero. Madrid, Instituto Universitario Menéndez Pidal – Universidad Complutense de Madrid, 2006, 350 págs.**

Antonio Garrido Domínguez calificó en 1996 el estudio del personaje como la «cenicienta de la narratología»[8]. Esta situación ha variado favorablemente en la última década. Así, frente a los excesos tanto psicologistas de la crítica positivista como formalistas de la crítica estructuralista, que conducen a idéntica conclusión —la cancelación de la especificidad semiótica del personaje—, se han sucedido diversas propuestas que, en palabras de Darío Villanueva, contribuyen a entender los personajes como «elementos semánticos [… a los que] también les cabe una función sintáctica […], por no hablar de la trascendencia estructural que adquieren cuando pasan a ser visión, voz o ambas cosas a la vez»[9]. Piénsese, a título ilustrativo, en las aportaciones de Pierre Glaudes e Yves Reuter, quienes en *Le Personnage* presentan una útil síntesis de las principales tendencias teóricas, Dorrit Cohn, quien en *The Distinction of Fiction* argumenta sobre los vínculos entre determinadas características del texto ficcional y los modos de tratamiento del personaje, Jean-Marie Schaeffer, quien en *Pourquoi la fiction?* aborda la ilusión referencial del personaje desde la poetología y la psicología cognitiva, Elizabeth Fowler, quien en *Literary Character. The Human Figure in Early English Writing* desarrolla una aproximación fenomenológica a la comprensión del personaje (medieval), o Christine Montalbetti, quien en *Le Personnage* ofrece una magnífica antología comentada de textos críticos sobre el personaje, precedida por una no menos esclarecedora introducción[10]. A estos estudios se suma ahora *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, bajo la dirección de Consolación Baranda Leturio y Ana Vian Herrero.

Cuatro factores fundamentales hacen de este monográfico una aportación singular y muy importante al campo de estudio del personaje literario: 1) su procedencia hispánica, 2) su carácter pluridisciplinar, 3) su concentración en la modalización y 4) su elección de personajes de la literatura española del siglo XVI como corpus de trabajo. *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI* es una obra colectiva integrada por once estudios, precedidos por una Introducción debida a las coordinadoras. Como se informa en esta Introducción, los estudios tienen su origen en un Seminario Internacional de los Cursos de Verano de El Escorial, que tuvo lugar en julio de 2004 bajo el patrocinio del Instituto Universitario Menéndez Pidal. Cinco de ellos se efectuaron en el marco de dos Proyectos de Investigación («Romancero Tradicional y balada europea» - BFF2001-1921 y «Sintaxis y construcción del discurso en la transición de los siglos XV a XVI» - BFF2002-2205), lo que explica tanto la elección del corpus de trabajo y su horquilla cronológica como el enfoque pluridisciplinar

[8] Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, 1ª reimpr. (Madrid: Síntesis, 1996), p. 67.
[9] Darío Villanueva, *El comentario del texto narrativo: cuento y novela* (Madrid: Mare Nostrum, 2006), p. 53.
[10] Pierre Glaudes e Yves Reuter, *Le Personnage* (Paris: Presses Universitaires de France, 1998); Dorrit Cohn, *The Disctinction of Fiction* (1999); Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?* (Paris: Seuil, 1999); Elizabeth Fowler, *Literary Character. The Human Figure in Early English Writing* (Ithaca: Cornell University Press, 2003); y Christine Montalbetti, *Le Personnage* (s.l.: Flammarion, 2003).

adoptado, al que contribuyen asimismo los especialistas invitados no adscritos a los citados Proyectos.

En la Introducción (pp. 7-11), Baranda Leturio y Vian Herrero, tras una esclarecedora presentación de la problemática del personaje, adelantan la hipótesis de trabajo que articula la mayoría de capítulos del monográfico y que, por tanto, se presupone como la orientación básica dada al tema del Seminario Internacional: «La diferencia entre personaje y persona sólo es posible si se distingue entre enunciación real y ficticia, es decir, en el horizonte de la pragmática» (p. 8). Esta orientación justifica que el conjunto de trabajos sea calificado de una *revisión* frente a «los excesos críticos que no diferenciaban personaje y persona, en particular en los géneros narrativos» (p. 7). El objeto de revisión es, pues, una de esas vías que han conducido a la encrucijada de posiciones extremas a la que aludía al principio, esto es, el enfoque *mimético* por el cual el personaje es entendido como la representación textual del ser humano. Junto a ella, Baranda Leturio y Vian Herrero no olvidan referirse también al enfoque *inmanente*, es decir, al entendimiento del personaje como puro conjunto de semas, que, como las autoras señalan, produjo «en los años sesenta del siglo XX la muerte del personaje» (p. 7). El fin último de la perspectiva pragmática defendida es mostrar que «[l]a lengua de la que se sirve un personaje literario implica siempre el estudio de los mecanismos que posibilitan el paso del diálogo directo al diálogo mimetizado y textualizado» (p. 9). La terminología no debe llevar a confusión, ya que nada tiene que ver el tradicional *enfoque mimético* (el personaje como persona) al que hacía referencia antes con el interés por el *diálogo mimetizado*, concepto emparentado con la noción de *mímesis conversacional*, acuñada y desarrollada por Vian Herrero en diversos estudios desde 1988 y entendida como la recreación del «efecto de oralidad por escrito, a través de una serie de procedimientos» (p. 217). Bajo esta perspectiva, el lapso temporal elegido se demuestra no menos iluminador, ya que no se observa contradicción entre el nacimiento de la individualidad y el uso de fórmulas tipificadas por la Retórica para la expresión del personaje. Un objetivo común a la mayoría de los trabajos radica en precisamente desentrañar cómo los discursos de los personajes de la literatura española del siglo XVI realizan una «aplicación más compleja o menos rígida de la misma [la Retórica] para obtener efectos desconocidos» (p. 10).

En «Lengua común y lengua del personaje en la transición del siglo XV al XVI» (pp. 13-39), José Jesús de Bustos Tovar propone un bosquejo de la situación lingüística a principios del siglo XVI como trasfondo desde el que se aquilata la creación de una *lengua del personaje*, definida como «un discurso que corresponda a la naturaleza individualizada del sujeto hablante» (p. 13). El lector hallará en este estudio un panorama muy informado de la codificación del castellano, con especial atención por las actitudes contrapuestas entre Antonio de Nebrija en la *Gramática* (1492) y Gonzalo de Correas en el *Arte grande de la lengua castellana* (1626), con una incursión en las aportaciones de la *Minerva* de Sánchez de las Brozas. Dicho panorama incluye una revisión de los principales fenómenos lingüísticos de naturaleza gramatical y discursiva sometidos a cambio durante el período en cuestión, con la se que observa que dichos cambios «son de notable importancia, bien porque culminan procesos iniciados en la Edad Media, bien porque dan lugar a procesos que llegan hasta el español moderno» (p. 23). A continuación, y a partir de la mencionada noción de *mimesis conversacional*, se argumenta en contra de la tradicional ejemplificación de la aparición del lenguaje coloquial en el siglo XV con el *Corbacho*, ya que en esta obra «[l]o llamado

«coloquial» es pura *imitatio* artificiosa de una supuesta «lengua real»» (p. 32). En consecuencia, el autor afirma que «no existe personaje» (p. 33), puesto que el enunciador no es más que un ente colectivo. Surge aquí, obviamente, el problema del *decoro*, ya que la construcción del personaje literario en sentido estricto exige que su comportamiento discursivo se adecue a la condición literaria prefigurada por el autor literario. A este respecto, *La lozana andaluza* es considerada una de las cumbres en la creación del diálogo conversacional, no sólo por esa adecuación elocutiva que parece implicar una comprensión estrecha del decoro retórico, sino fundamentalmente «porque con mucha frecuencia el diálogo alude a la situación comunicativa concreta» (p. 35). A partir de su análisis de los diálogos de *La lozana andaluza*, se concluye una formulación de extremo interés a la hora de entender el proceso de construcción de los personajes: «El modelo de textualización de la oralidad conversacional se fundamenta […] en la constante adecuación entre el diálogo verbalizado y la acción narrativa» (p. 38). Otros estudios incluidos en este monográfico profundizarán tanto en la conformación de la mímesis conversacional en términos generales desde diversas perspectivas (Artaza Álvarez, Baranda Leturio, Gómez, Vian Herrero) como en el análisis de los procedimientos dialógicos de *La lozana andaluza* y sus implicaciones para la estética *realista* (Gómez-Montero).

En «Los estilos retóricos en los discursos de los personajes literarios» (pp. 41-63), Elena Artaza Álvarez ofrece una revisión de las doctrinas retóricas que informan la construcción de los discursos de los personajes en textos literarios del siglo XVI. Para ello se destacan las inestimables aportaciones de los tratadistas griegos (Hermógenes de Tarso, Dionisio de Halicarnaso, Demetrio Falerio), recuperadas gracias a la ediciones aldinas de 1499 a 1513. Tres son los objetivos fundamentales que orientan el trabajo de Artaza Álvarez: 1) sintetizar las principales doctrinas retóricas sobre el particular, 2) observar cómo se aclimatan estas doctrinas en la España del XVI y 3) analizar el uso (mimético, sintético y/o asimilador) que de estas doctrinas realizaron los artistas literarios. Resultan muy pertinentes las precisiones establecidas por la autora con respecto a las vías de penetración de la tradición retórica helenística en España, de las que se destacan la adopción del *Rhetoricorum libri V*, de Jorge de Trebizonda, como manual de retórica en Alcalá en 1511, la asimilación por los autores levantinos (J. L. Vives, F. Furiò Ceriol, A. Lulio, A. Sempere, P. J. Núñez) y la influencia de las Poéticas italianas (L. Ariosto, B. Tasso, A. S. Minturno, J. C. Scaligero) en las *Anotaciones* de Herrera y su valoración de la poesía de Garcilaso a la luz de las teorías de Hermógenes. A continuación, se analiza el influjo de estos preceptos retóricos en los discursos de los personajes literarios (para ello se escogen pasajes del *Abencerraje y la hermosa Jarifa* y el *Quijote*), con una síntesis previa de las características más determinantes de los tres estilos como guía de una de las obras más difundidas en el siglo XVI: *De tribus dicendi generibus*, de Alfonso García Matamoros (1570).

«Venus, Marte, Mercurio: Arquitectura simbólica de los personajes arcádicos» (pp. 65-78), de Ángel García Galiano, constituye un interesante ejercicio de hermenéutica interartística, ya que su objetivo es rastrear las relaciones entre *La primavera*, de Botticelli, y la *Diana*, de Montemayor, a partir de la singular cosmovisión común que les da sentido. A este respecto, se rescata la importancia del *Corpus hermeticum* y su fortuna subsiguiente para concluir que ambas obras guardan «[u]na semejanza genética, simbólica y arquetípica, porque […] están construidas con una muy parecida comprensión de la existencia, basadas en una misma filosofía [el neoplatonismo florentino]» (p. 76).

F. Javier Herrero Ruiz de Loizaga propone en «El monólogo en la comedia celestinesca: aspectos lingüísticos y textuales» (pp. 79-105) un estudio muy detallado de los usos del monólogo en la *Celestina*, su progenie (*Segunda Celestina*, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, *Comedia Selvagia*) y otras obras como la *Comedia Seraphina*, *Hipólita* y *Thebayda*. En su análisis Herrero Ruiz de Lozaiga subraya y aborda un problema de capital importancia como es el del propio reconocimiento de la entidad discursiva del segmento (monológico o dialógico). Como señala el autor, «es tarea del lector el interpretar en qué momentos se sitúan los monólogos, teniendo en cuenta la situación que el texto va desarrollando […]. Así no es extraño que en algunos casos, sobre todo en los apartes monologados, no se produzca una completa unanimidad a la hora de entender si un fragmento está concebido como dirigido a otro interlocutor o no» (p. 81). Excepción hecha de los conjuros, que, si bien carecen de auténtico interlocutor, presentan estructura e intención dialógica, Herrero Ruiz de Loizaga ofrece una tipología del monólogo, con un análisis muy pormenorizado de ejemplos de cada clase: 1) monólogo retórico, de estilo elevado (planto, disertaciones sobre el amor), 2) monólogo expresión de los pensamientos de los personajes, 3) monólogo indicador de situaciones, 4) monólogo que cubre el espacio temporal de un desplazamiento y 5) aparte monologado. A esta clasificación sigue un examen de los usos de las personas gramaticales en el monólogo. La tipología propuesta y el análisis específico de ejemplos tomados del corpus literario antes indicado permite observar las razones a que obedecen los distintos usos que del monólogo se hacen en estas obras.

El análisis del problema del decoro tiene en el trabajo de Consolación Baranda Leturio «El discurso en el espejo: decoro y reflexiones sobre el lenguaje en la *Comedia Thebayda*» (pp. 107-131) uno de sus exponentes más destacable y clarificador. Frente a la construcción de sentido dominante con respecto a la *Comedia Thebayda* (*apud* Mª Rosa Lida o José Luis Canet, entre otros autores), que ha venido insistiendo en cómo el estilo de esta obra no se adecua a las características de los personajes, Baranda Leturio muestra cómo se puede conciliar el respeto de los autores de comedias en la primera parte del siglo XVI por las categorías fijadas por los comentaristas terencianos con «el gusto por la exhibición retórica y la elocuencia» (p. 115). A este respecto, la autora argumenta muy sólidamente que la erudición y las galas retóricas de las que gustan los personajes de la *Thebayda* obedecen precisamente a su aprecio por la conversación y la cultura. A ello se añade que los abundantes comentarios metalingüísticos puestos en boca de los personajes se manifiestan como un signo inequívoco del seguimiento por parte del autor de las tradiciones terencianas, de tal forma que, en cuanto un personaje parece infringir las normas del decoro, siempre hay otro dispuesto a su comentario y corrección. Esta constante reflexión sobre la pertinencia de los usos lingüísticos es epitomizada por Baranda Leturio a partir del funcionamiento de las reacciones ante las perífrasis mitológicas y el uso de los dobles apartes y se explica por su origen escolar.

Flor Salazar realiza en «El personaje como epicentro de un estereotipo lingüístico y literario en el Romancero» (pp. 133-166) una aportación de capital importancia a la hora de desarrollar las teorías sobre el personaje literario mediante un *caveat* desafortunadamente no siempre tomado en consideración desde la teoría literaria. Me refiero a la identificación exclusiva de la *literatura* como literatura *impresa* y, por tanto, a una proyección de la descripción crítica del personaje de la literatura impresa sobre la literatura *oral*. Si se acepta que «el género determina la naturaleza, tipo y funciones de sus personajes» (p. 133), Salazar

se propone demostrar cuáles son las formas de funcionamiento del personaje en el Romancero. Para ilustrar este estudio del personaje se emplean dos versiones cantadas —una completa, otra fragmentaria— del romance *Gerineldo* (IRGH 0023), recogidas en Nuez de Aliste (Zamora) en 1989 y Tetuán (Marruecos) en 1983. La autora sintetiza la principal diferencia entre los personajes de la literatura impresa y los personajes de la literatura oral en los siguientes términos: «Los personajes del Romancero son permanentes, no pertenecen a una época y, por tanto, no desaparecen con ella, o por lo menos no desaparecen porque haya pasado determinado período sociocultural» (p. 145). Así, por ejemplo, los personajes de *Gerineldo* existen ininterrumpidamente desde el siglo XVI hasta el XXI. Esto significa que el ejecutante oral recibe personajes ya construidos y caracterizados, mientras que los personajes de la literatura impresa se conforman en el transcurso del desarrollo de la acción. Salazar identifica, aparte del cauce oral y la consecuente apertura, tres rasgos básicos del personaje en la literatura de transmisión oral: 1) atemporalidad, 2) recepción por parte del ejecutante oral como una creación con atributos estereotipados y 3) manifestación como un haz de rasgos semánticos en la intriga. A partir de estos tres rasgos, se propone el uso del concepto *estereotipo* para identificar al personaje de transmisión oral, que se define de la siguiente forma: «1. Aceptado comúnmente por un grupo social. 2. Con carácter inmutable» (p. 150). Con el fin de demostrar la especificidad del personaje *oral*, Salazar destaca la productividad del método analítico de los textos baladísticos expuesto en *Teoría y Metodología* del *Catálogo General del Romancero Pan-hispánico*. Uno de los núcleos de esa metodología radica en considerar que la narración se estructura en tres niveles de organización: 1) *fábula*, 2) *intriga* y 3) *discurso*. Salazar afirma que «[e]n cada uno de estos niveles tienen su lugar y funcionan los personajes» (p. 152). Debo señalar a este respecto una notable contradicción metodológica. La distinción ternaria *fábula-intriga-discurso* no es exclusiva de una metodología baladística. Se trata, como es bien sabido, de una diferenciación de ascendencia formalista-estructuralista que, en sus versiones más difundidas, se presenta como la oposición entre *histoire* (la concatenación lógico-temporal de las acciones básicas) y *récit* (la organización artística de las acciones) en el marco enunciativo de la *narration*. Estos tres niveles conforman el núcleo de las teorías narratológicas, cuyo objeto de análisis más común es, precisamente, la literatura *impresa*. Pero no acaban aquí las contradicciones. Porque, si como afirma Salazar, el personaje baladístico se construye en el tránsito desde la *fábula* hacia la *intriga*, esta consideración es la que la narratología ha desarrollado a través de la oposición entre *actor/actante* (el personaje como elemento funcional en la historia) y *personaje* (el personaje como elemento semántico en el discurso). A este respecto, conviene recordar que la teoría actancial de A. J. Greimas tiene en las aportaciones de Vl. Propp una de sus fuentes más importantes y que Propp construyó su teoría sobre las *funciones* y *papeles* precisamente a partir de un corpus de transmisión oral. Salazar concluye su trabajo con un estudio de las diversas variantes de los personajes del *Gerineldo* y concluye que «[l]os personajes del Romancero descifrados según su propio código genérico se revelan radicalmente diferentes de los personajes literarios y su funcionamiento» (p. 165).

En «Metamorfosis del héroe carolingio: De Roldán a Don Beltrán» (pp. 167-215), Jesús Antonio Cid Martínez propone un extenso análisis de la figura «ambivalente y conflictiva» (p. 168) de Roldán. Se trata de un ejercicio de *close reading* de un nutrido corpus que pasa revista a la versión nacionalista antifrancesa sobre Roldán y Roncesvalles y la versión más próxima a la visión heroica derivada o emparentada con la *Chanson de Roland*

para llegar a un estudio muy pormenorizado del romance *La muerte de Don Beltrán* y sus diversas versiones (recogidas en Apéndice). En este estudio se adelantan las conclusiones contenidas en trabajos inéditos de 1985 a 1990.

Jesús Gómez realiza en «La caracterización del personaje dialógico desde la ficción conversacional» (pp. 217-241) una aproximación a la caracterización de los personajes que intervienen en los diálogos en prosa durante el siglo XVI. A partir de la noción de *mímesis conversacional*, Gómez procede al análisis caracterológico en diversos diálogos (*Diálogo de la lengua*, *Coloquio del porfiado*, *Diálogo de los pajes*, *Coloquios de Palatino y Pinciano*) para demostrar que «[c]omo estilo basado en la naturalidad expresiva, la ficción conversacional tampoco se confunde con la oralidad, ya que la imitación del lenguaje hablado se lleva a cabo mediante procedimientos literarios, lejos del realismo fonográfico» (p. 233). En el marco de los diálogos, se concluye que la mímesis conversacional se pone al servicio de la construcción del personaje, que, en este género, se supedita al proceso didáctico.

Ana Vian Herrero muestra en «La codificación del habla y del personaje del indio en los *Coloquios de la Verdad* (c. 1569) de Pedro de Quiroga» (pp. 243-283) la singularidad de la aportación de la obra en cuestión de Pedro de Quiroga a la construcción del personaje. A partir de la constatación de que Quiroga, de las diversas posibilidades de la impersonación dialogística, hace uso de la *representativa* (Barquilón como representante de colono asentado y arrepentido, Justino como representante del *chapetón* recién llegado y Tito como representante de la población nativa), Vian Herrero analiza los usos trilingües (castellano, latín y quechua de la obra) para centrarse en la construcción lingüística de los discursos de Tito, un indio sabio y cultivado. Dado que el elevado grado de propiedad en que se expresa Tito en castellano supondría infringir las normas del decoro, la autora analiza exhaustivamente sus usos lingüísticos, tras los que detecta una opción retórica que «tiene su fundamento en la asimilación del legado romano y bizantino, en particular para el ejercicio de la amplificación» (p. 281). Esta opción se pone en relación con la predicación postridentina, que tanta importancia diera a la amplificación, la *evidentia* y el movimiento de los afectos. Así, en el caso específico de Tito, con su trilingüismo demuestra ser «buen cristiano, ser humano merecedor de la fe y de la salvación eterna» (p. 283). Vian Herrero argumenta, por tanto, cómo la mímesis conversacional, de la que los *Coloquios de la Verdad* se estiman una de sus cumbres expresivas, lejos de manifestarse como una copia de la oralidad, siempre se pone al servicio de los fines argumentativos y expositivos de la obra.

Con «Celestina, Lozana, Lázaro, Urdemalas y la subjetividad. A propósito del lenguaje y los géneros de la «escritura realista» del Renacimiento» (pp. 285-340), Javier Gómez-Montero proporciona a este monográfico una nueva orientación de fundamental relevancia, ya que pone en correlación los problemas de la construcción discursiva del personaje literario y el realismo literario. Se trata de un trabajo extenso, rico en referencias bibliográficas y esclarecedor sobre las diversas ramificaciones implicadas por la mencionada correlación. *Celestina*, *Lozana andaluza*, *Lazarillo de Tormes* y *Viaje de Turquía* son analizados como jalones en la modelación de las voces de los personajes de acuerdo con las estructuras retóricas de géneros literarios como la comedia, el diálogo, la epístola o el relato de viajes. Tras una iluminadora discusión sobre las teorías del realismo literario (desde E. Auerbach hasta D. Villanueva) y su particular funcionamiento en la construcción del canon de la literatura española (R. Menéndez Pidal), Gómez-Montero formula su tesis de forma clara en los siguientes términos: «el «realismo de la ficción» en el siglo XVI se perfilará dentro del

marco acotado por las teorías del estilo y el sistema de géneros vigentes en la prosa de ficción […] y la escenificación realista responde a una epistemología poética que confiere a la ficción poética un estatuto hermenéutico» (p. 300). A continuación, el autor procede a analizar minuciosa y certeramente cómo se constituye retóricamente lo que él mismo denomina *realismo de la ficción*, tras lo que se concluye que Celestina, Lozana, Lázaro y Pedro «no sólo poseen un marcado perfil individual, sino que son variaciones de un mismo y bien determinado tipo de héroe que consolida su visión de la realidad a partir de su propia experiencia del mundo» (p. 312).

Finalmente, Michel Moner clausura este monográfico con «Retórica y mayéutica: estrategias dialógicas en el *Persiles*» (pp. 341-350), un análisis del difícil equilibrio que Cervantes practica con el *Persiles* entre exaltación y crítica de los valores tridentinos. Para Moner, la sustitución de la voz narradora por un diálogo «no siempre equivale a ponerla [la autoridad] en tela de juicio, ni presupone una mayor ambigüedad» (p. 342). Este postulado es objeto de análisis mediante la lectura de diversos pasajes que permite concluir que en esta obra «cualquier excursus o exornación del lenguaje viene a ser indicio de reticencia e invitación a buscar las claves de la interpretación en reminiscencias y juegos intertextuales que son otros tantos enigmas para descifrar» (p. 350).

Si bien en una obra colectiva es habitual el riesgo de la dispersión o falta de homogeneidad, no incurre en este defecto el monográfico coordinado por Consolación Baranda Leturio y Ana Vian Herrero. *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI* constituye una aportación fundamental a la reflexión teórica y crítica sobre la construcción del personaje. Encauzados por ese objetivo común que es el estudio del personaje a través del tránsito del discurso directo al mimetizado, los once trabajos que componen esta obra colectiva realizan diversas calas en esta problemática desde muy distintas perspectivas, complementarias y enriquecedoras. Tal vez podría haberse evitado esa huella oral que se aprecia en los estudios y que indica su procedencia como seminarios de un Curso de Verano. Con distintos grados, esa inicial oralidad enrarece la lectura, ya que —no debería haberse olvidado— el auditorio de un Curso de Verano y el público lector de un monográfico impreso no tienen por qué ser coincidentes. Asimismo se echa en falta un Índice final de autores, obras y temas. El número de obras literarias analizadas es tan elevado, con referencias cruzadas entre los diversos trabajos, y las menciones de trabajos teórico-críticos tan ricas que un Índice habría permitido constatar instantáneamente la importancia de esta obra. El lector interesado en la construcción del personaje literario hallará en ella aportaciones pluridisciplinares de relieve derivadas de un corpus rico de la literatura española. Por una u otra razón, está llamado a ocupar una posición muy importante en el ámbito general de la narratología y en particular del estudio sobre el personaje.

CÉSAR DOMÍNGUEZ
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

***2006. Recordando a Pereda*. Edición de Raquel Gutiérez Sebastián. Santander, Caja Cantabria/Ayuntamiento de Santander, 2007, 107 págs.**

Este libro recoge ocho conferencias dictadas a lo largo de 2006 con el patrocinio de la Obra Social de Caja Cantabria en conmemoración del centenario de la muerte de José María de Pereda, el mejor exponente de las letras cántabras del siglo XIX y una de las cumbres de la narrativa española decimonónica. Las conferencias ofrecen una diversidad de aproximaciones a la figura y obra del escritor de Polanco, teniendo cabida en ellas tanto los artículos de tono erudito que versan sobre aspectos biográficos o sociohistóricos como las exégesis críticas acerca de su producción literaria. La variedad de asuntos tratados, lejos de atentar contra la unidad del conjunto, realza el perfil humano y artístico de un creador para quien ética y estética fueron siempre dos caras de la misma moneda.

En «Tres espíritus afines y una mala hierba: Pereda y la novela europea», Anthony H. Clarke exhibe su saber comparatista al objeto de cuestionar un lugar común de la crítica: la escasa receptividad de Pereda a la literatura europea de su tiempo, limitada generalmente a las huellas de Balzac y Dickens. El profesor Clarke amplía la lista de influencias e incluye los nombres de Alessandro Manzoni y Alphonse Daudet como «más que probables» (8). Según arguye Clarke, es verosímil suponer que Pereda se valió de tres rasgos característicos de Manzoni: la unión de drama humano y naturaleza física; la visión «comprensiva e innovadora» (9) de la gente del pueblo; finalmente, el papel de los dos clérigos en *I Promessi Sposi*, el cual guarda estrechas semejanzas con el del padre Apolinar en *Sotileza*. En cuanto a Daudet, el hispanista inglés señala que algunos episodios de *Peñas arriba* (la caza del oso o el rescate de Chisco) están inspirados en otros del ciclo tartarinesco del novelista francés. El tercer espíritu afín es Thomas Hardy, quien comparte con Pereda una predilección por la novela de ambientación rural contrapuesta al realismo urbano dominante. Sin embargo, en este caso no puede hablarse de influencia directa, pues es casi seguro que Pereda desconoció la obra del autor victoriano. Por último, la «mala hierba» alude al otrora célebre Paul de Kock, cuyo nombre aparece citado tres veces en *Pedro Sánchez*. Algunas escenas de tono subido en *El buey suelto* y *De tal palo, tal astilla* se deberían asimismo a la atracción que ejerció en Pereda la manera «provocativa» y «estimulante» (11) del folletinista galo.

El artículo de Demetrio Estébanez Calderón, «Pereda frente a la revolución de 1868: compromiso político, periodismo combativo y creación literaria», es un documentado análisis histórico que hace hincapié en la visceral oposición del autor cántabro al programa de reformas del Sexenio Democrático (1868-1874). La indiferencia de Pereda en asuntos políticos experimentó una súbita transformación tras el estallido de la Gloriosa, tanto por influjo familiar como porque los efectos de la revolución atentaban contra sus convicciones en el orden social y moral. A este respecto, los artículos que publicó en *El Tío Cayetano* durante el período 1868-1869 satirizan a representantes e instituciones del Sexenio, al tiempo que proclaman su adhesión a un credo tradicionalista teñido de componentes ético-religiosos. Estébanez Calderón trae asimismo a colación la adscripción de Pereda a la Junta Tradicionalista de Cantabria, con colaboraciones en la revista *La Monarquía Tradicional* a partir de 1870. Su dedicación a la política culmina en la participación en una campaña de la que salió elegido diputado a Cortes por el partido carlista en 1871 –campaña que lo llevó a recorrer los pueblos de La Montaña y de la que legó un testimonio inolvidable en la novela corta *Los hombres de pro*. Por falta de tiempo, se trata someramente la presencia del Sexenio

en la creación literaria, remitiéndonos el autor a una segunda parte que apareció en el número 82 de este *Boletín* correspondiente al año 2006.

Otro gran especialista en la obra del novelista de Polanco es Salvador García Castañeda, cuyo artículo se titula «Cara y cruz de un novelista: las cartas de Pereda». Anticipo de una futura edición del epistolario en el que lleva trabajando desde hace tiempo, García Castañeda agrupa las cartas que Pereda escribió entre 1851 y 1906 en cuatro categorías: las familiares, dirigidas a parientes y amigos del grupo santanderino; las destinadas a otros amigos y conocidos; los prólogos a libros que le mandaban para reseñar; y las cartas abiertas que se publicaban en los periódicos. Buen conocedor de la poética epistolar a través del manejo de una sólida bibliografía, García Castañeda evita extraer conclusiones definitivas acerca de la veracidad de determinados aspectos de su persona que Pereda refiere en la correspondencia. Así pues, no hay que dar crédito a la despreocupación por el éxito de sus obras de que el novelista hacía gala fuera de su círculo íntimo, a sabiendas que ello le ocasionaba una profunda ansiedad. Tampoco debe engañarnos su fachada de provinciano indiferente a las intrigas del mundillo literario madrileño, pues efectivamente estaba más enterado de los sucesos de la capital de lo que algunas cartas dejan traslucir. La conclusión de García Castañeda apunta a que la valiosa información que el epistolario transmite sobre la vida y actividad literaria de Pereda no rebaja la complejidad de éste como ser humano.

Rafael Gómez, quien durante años ejerció el cargo de director de la Casona de Tudanca, combina erudición y crítica literaria en el artículo «Inmortales en la Casona de Tablanca». El objetivo del mismo se cifra en tres puntos. En primer lugar, se amplía lo conocido hasta la fecha acerca de las relaciones entre Pereda y el solar de los Cuestas en Tudanca, del que aquél llegó a disponer de abundantes noticias recogidas de diversas fuentes. En segundo lugar, se aportan nuevos datos sobre la historicidad de don Celso, trasunto de Francisco de la Cuesta y Cossío (1810-1883), quien, al igual que el hidalgo de *Peñas arriba*, ejerció el patriarcado y su misión de protectorado moral en Tudanca. Para terminar, se ofrecen algunas claves interpretativas que dilucidan el propósito del autor en la mentada novela. La elaboración del mito del *Nacedero del hombre* conlleva la adopción de un costumbrismo que trasciende el plano estético, planteando una reflexión de carácter metafísico y antropológico que remite en última instancia a la desnaturalización del hombre moderno, «secuestrado por el urbanismo y la cultura del progreso» (59).

Editor junto a Anthony Clarke de las *Obras completas* de Pereda en Ediciones Tantín y autoridad indiscutible en la obra del polanquino, José Manuel González Herrán nos brinda el artículo «La aventura del joven que viaja (entre corte y aldea), en la ficción de José María de Pereda». González Herrán parte de un supuesto ya explicitado en trabajos suyos anteriores, a saber: la importancia que el motivo de «La Aventura del Joven que viaja (entre corte y aldea)» tiene en la ficción perediana. Además de los ejemplos clásicos de *Pedro Sánchez* y *Peñas arriba*, el tema aparece en un buen número de relatos anteriores, a modo de ensayo que prepara el terreno hasta su plasmación definitiva en las dos novelas mencionadas. Las muestras más primerizas se encuentran en cuatro de las *Escenas montañesas* (1864): «El jándalo», «A las Indias», «Arroz y gallo muerto» y «*Suum cuique*». En *Tipos y paisajes* (1871), el motivo se reitera en los cuadros «Blasones y talegas» e «Ir por lana…». Lo mismo cabe decir de los tres relatos que componen *Bocetos al temple* (1876): *La mujer del César*, *Los hombres de pro* y *Oros son triunfos*. Finalmente, González Herrán se ocupa de la presencia de dicho motivo en

las novelas *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1879), *De tal palo, tal astilla* (1880), *El sabor de la tierruca* (1882), *La puchera* (1889), *Al primer vuelo* (1891) y *Pachín González* (1896). La asiduidad con que Pereda dio cabida al patrón argumental del Viaje entre Corte y Aldea demuestra «la unidad de sentido» (71) que informa una producción narrativa que se extendió a lo largo de más de treinta años.

«La imagen literaria de lo propio: *El sabor de la tierruca* de José María de Pereda» da título a la colaboración de Raquel Gutiérrez Sebastián, la peredista joven de mayor proyección en la actualidad y autora de la introducción del volumen que reseñamos. Su artículo tiene por objeto despertar el interés de crítica y lectores hacia una de las obras más desatendidas de Pereda. Para ello resalta la importancia histórica de *El sabor*, apertura de un fecundo ciclo en torno al retiro idílico a «la paz de su aldea» (76). Al inclinarse por la novelística rural de costumbres, Pereda encontró la fórmula que mejor se ajustaba a su talento, siguiendo con ello los consejos de su mentor Menéndez y Pelayo. Las técnicas costumbristas puestas al servicio de la narración se combinan en *El sabor* con la formulación de una ideología que, a partir de aquel momento, va a vertebrar la producción perediana. Aquélla se cifra, como sabemos, en la evocación e idealización nostálgicas de los modos de vida del pasado ante el avance inexorable de la modernidad. Gutiérrez Sebastián concluye su trabajo aduciendo que la incomprensión hacia *El sabor* se debió tanto a su naturaleza híbrida como a que rompió con la novela tendenciosa en boga durante la segunda mitad de la década de 1870.

Benito Madariaga, autor de una excelente biografía de Pereda, trata de los eventos principales que configuraron «El año 1906 en la vida de Pereda, Menéndez Pelayo y Pérez Galdós». En 2006 se conmemoraron, además del centenario de la muerte de Pereda, los ciento cincuenta años del nacimiento de Menéndez Pelayo –a tal efecto, el ya mentado volumen 82 del *Boletín* recuerda conjuntamente a estas dos figuras de la literatura y la erudición montañesas. Por otro lado, en 1906 Galdós se hallaba enfrascado en la redacción de la cuarta serie de *Episodios Nacionales*, viendo dos de ellos la luz en aquel año. A partir de estos datos, Madariaga traza el retrato de unas vidas que confluyeron continuamente por la amistad recíproca y su adscripción a la región cántabra (recordemos que Galdós se hizo construir la finca «San Quintín» en Santander para residir allí durante los veranos). A modo de conclusión, Madariaga se pregunta por la consideración que en la actualidad merecen estos tres cultivadores de las letras decimonónicas, con la esperanza de que los homenajes tributados contribuyan a un conocimiento más profundo de su vida y obra.

El volumen se cierra con una colaboración de otro especialista en Pereda, Enrique Miralles, que trata de «La imagen de Santander en la obra literaria de Pereda». Dado el amor que el escritor sentía hacia su tierra natal, no sorprende que el cuadro que encabeza *Escenas montañesas* se titule precisamente «Santander, antaño y hogaño». La demarcación entre pasado y presente, simbolizada en la llegada del ferrocarril, reaparece con frecuencia en su obra hasta llegar en *Sotileza* a una apoteosis del «paraíso perdido» (104) del Santander de la infancia. Miralles nota a renglón seguido que la descripción fidedigna de la capital cántabra perdió protagonismo en las novelas siguientes. El hecho se explica por el rumbo distinto que Pereda dio a su narrativa, en especial en *Nubes de estío* y *Al primer vuelo*, con «nuevos contenidos, nuevas construcciones y nuevas fórmulas discursivas» (107). Sin embargo, la iniciativa de crear un espacio urbano más vago e impreciso no alcanzó el éxito esperado, por

lo que Pereda decidió abandonar una práctica que en el fondo atentaba contra sus convicciones realistas.

La enjundia de los ocho artículos reseñados corrobora la fortuna que la crítica literaria ha deparado a Pereda en los últimos treinta años, en los que su bibliografía ha crecido de una manera espectacular tanto en calidad como en cantidad. Desafortunadamente, la extraordinaria labor de estos y otros estudiosos (Laureano Bonet es aquí una referencia obligada) no ha venido acompañada de la adhesión mayoritaria de un público lector, en el que ni tan siquiera figuran ya los mismos especialistas en el siglo XIX. Desde estas líneas quisiera unirme al coro de quienes, como Gutiérrez Sebastián, están convencidos de que la literatura del cántabro ofrece un «gran legado cultural y estético» (6) al presente. Ojalá que este centenario haya servido, por lo menos en parte, para recuperar la vigencia de un escritor que tiene bastante que decir en un momento como el actual, cuando la conciencia de una naturaleza en vías de extinción y la necesidad de una mayor solidaridad a nivel colectivo reclaman urgentemente la atención de todos.

TONI DORCA
MACALESTER COLLEGE

**David Roas. *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860).* Pontevedra, Mirabel Editorial, 2006, 282 págs**

La dedicación de David Roas a lo fantástico ha sido ya ampliamente probada por una copiosa lista de publicaciones, entre las que se incluyen antologías [*Cuentos fantásticos del siglo XIX: (España e Hispanoamérica)*. Marenostrum, 2003], ediciones de textos teóricos [*Teorías de lo fantástico*. Arcolibros, 2001] y estudios sobre la recepción [*La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, Bellaterra, 2001; *Hoffmann en España. Recepción e influencias*. Biblioteca Nueva. 2002]. El presente libro continua dentro de esta dedicación, ya que nos encontramos ante una obra que va mucho más allá del estudio literario, ya que se propone «reconstruir el horizonte de expectativas que contribuyó a la recepción de la literatura fantástica (y la consiguiente producción de obras de ese género) en la España de los siglos XVIII y XIX» (13). Nos encontramos, pues, ante una obra que se inscribe en la historia cultural o en la historia de las mentalidades, aplicada en este caso a la recepción y producción de una determinada modalidad literaria a lo largo de dos siglos de nuestra historia.

Roas parte de una definición de la fantástico imprescindible para que el libro pueda ser bien entendido por el lector. «La literatura fantástica es un género que presenta fenómenos, situaciones que suponen una trasgresión de nuestro concepto de la real, puesto que tales fenómenos son imposibles, inexplicables según dicha concepción. Y para que esta dimensión fantástica se haga perceptible lo imposible debe aparecer en un mundo como el nuestro: ello permite hacer evidente el contraste, la perturbación que dichos fenómenos plantean» (10). Esta definición de lo fantástico hace que el autor diferencie claramente la literatura fantástica de la maravillosa, aquella que se ambienta en mundos inventados, en universos alternativos donde todo es posible, y donde cualquier fenómeno inexplicable puede entenderse en un momento dado como natural. Aunque esta diferenciación tan tajantemente enunciada no impide que en muchos momentos haya numerosos puntos de contacto entre lo fantástico y lo maravilloso. Consciente de esto el autor tiene en cuenta en su estudio todo aquello que de alguna manera u otra puede entenderse como sobrenatural, incluso (como se ve en el apasionante capítulo que dedica al estudio de los espectáculos como la linterna mágica y otros) aquello que se puede calificar, simplemente, como extraño o sorprendente.

La primera parte del libro, «El placer de la maravilla» se dedica a todas esas regiones fronterizas de lo fantástico, que no son propiamente hablando literatura fantástica, pero que dan idea de la presencia de lo sobrenatural en la cultura del XVIII español y del gusto que se está desarrollando por esas sensaciones de maravilla. Roas aborda tanto la comedia de magia y el cuento maravilloso, como la literatura de cordel o los espectáculos populares. En las páginas de esta primera parta, más breve, ya que como indica el autor, no se trata aún de verdaderas manifestaciones de lo fantástico, Roas va cimentando sus ideas en una amplísima lista de citas y testimonios, de orígenes muy diversos y que van dando cuenta de un estado de ánimo, de un, usando como el autor la terminología de Jaus, de un horizonte de expectativas que se estaba formando en la sociedad española y que posibilitó la triunfal aparición de lo fantástico en la España de finales del XVIII y el XIX. Roas nos va describiendo como la mentalidad ilustrada, a la búsqueda de una explicación racional del mundo, pretende relegar aquellos conceptos supersticiosos que hacían de lo sobrenatural una cosa probable, como las preceptivas literarias destierran todo los que no es verosímil y

probable, en nombre de la moralidad imprescindible para sacar adelante la obra literaria útil. Pero a pesar de los esfuerzos ilustrados para conseguir que todo lo sobrenatural fuera desterrado de la literatura, el hecho, nos indica Roas, es que lo sobrenatural siguió teniendo presencia a través de formas literarias de éxito popular como fueron el cuento maravilloso, la comedia de magia y la literatura de cordel. «La importante presencia que tales géneros tuvieron en la cultura española del momento no sólo demuestran la pervivencia del interés del público por lo imaginativo y lo maravilloso, sino que desempeñó un papel esencial en relación a la recepción y desarrollo de la naciente literatura fantástica en España» (33).

La segunda parte, «El placer del horror», aborda ya más directamente la temática de lo fantástico en España. Roas se detiene, en primer lugar, en el problema del porqué del nacimiento de una literatura fantástica en plena época ilustrada. Entiende el autor que «la emoción de lo sobrenatural, expulsada de la vida, encontró refugio en la literatura» (59) y que «ese interés estético por lo sobrenatural, coincide, (y no por casualidad) con [...] una sensibilidad –lo sublime- que tomaba el horror como fuente de deleite y de belleza»(59). Del título de esta segunda parte y de la cita que acabo de entrecomillar se desprende claramente la relación que Roas establece entre la aparición, el desarrollo y la consolidación de la literatura fantástica y el sentimiento del horror, el sentimiento placentero del horror, indisolublemente ligado a la estética de lo sublime. Roas encuentra cinco ejes de desarrollo de la literatura fantástica, cinco agentes activos (en los que la emoción sublime está presente): la poesía nocturna (y la influencia de Ossian), la pintura goyesca, la novela gótica, el drama gótico y el cuento fantástico. Cada uno de estos elementos es analizado en un apartado específico, aunque dedicando más atención y extensión al cuento fantástico, en razón de que el género cuento fue «una verdadera revolución en la literatura europea del XIX» (115).

Roas aborda todos estas temas desde un perspectiva de culturas en contacto, colocando a la literatura española en relación con sus contemporáneas, prestando atención a las traducciones e influencias de otras literaturas y superando, en fin, la idea de aislamiento intelectual que tan a menudo ha gravitado sobre la literatura española del XVIII y principios del XIX. Por ello en el primer apartado del capítulo «El nacimiento de lo fantástico» se presta especial atención a *El castillo de Otranto* de Horace Walpole o a *El Monje* de Mathew G. Lewis, así como a la reelaboración del género gótico que llevaron a cabo Clara Reeve y Ann Radcliffe. En el análisis de ese desarrollo hace Roas una pequeña historia de la novela gótica europea, con su nacimiento y su desarrollo y su declive, que dejó, no obstante la herencia del placer estético ante lo sobrenatural. Indica Roas además que ese placer estético se combinó con la percepción romántica de que no sólo la razón era un instrumento válido para captar la realidad, sino que la imaginación o la intuición eran medios igualmente válidos: «Los románticos abolieron las frontera entre lo irreal y lo real, entre la vigilia y el sueño, entre la ciencia y la magia» (68). De la misma forma que han hecho muchos críticos al estudiar estos aspectos de la mentalidad romántica Roas cita a Freud: los pensamientos reprimidos, bien por la religión, bien por la razón, salen a la luz a través de la literatura fantástica que «se hizo breve» y «optó por una ambientación más cotidiana y realista, para hacer más creíbles (y a la vez más impactantes) sus historias» (69).

El primer elemento para ese desarrollo del gusto hacia lo fantástico fue la poesía nocturna y sepulcral, que despertó el interés del publico «por una escenografía y unos motivos que se desarrollarán ampliamente en el romanticismo» (70). Roas analiza los elementos de este tipo de poesía que abundan en ese dirección, así como los de la poesía de

Ossian en el mismo sentido: «naturaleza sublime, lenguaje melancólico, elementos sobrenaturales y medievalismo» (71). Después pasa revista a las pinturas goyescas, haciendo notar la novedad que suponía utilizar como decoración doméstica elementos fantásticos y sobrenaturales. Goya desarrolla en sus pinturas, según Roas, una de las «inclinaciones básicas del romanticismo: bucear en la parte irracional del hombre y sacar de allí todos sus miedos» (73).

A la hora de abordar la novela gótica en España, Roas hace notar que la línea que más triunfa en nuestro país es la del gótica sentimental representado por Radcliffe, en donde lo sobrenatural está ausente. Serán pues elementos ambientales (tendencia a lo lúgubre, muertes violentas, gusto por lo macabro) los que incidan en ese desarrollo del gusto por lo sobrenatural. No le impide eso al autor dedicar un amplio y enjundioso estudio a la novela gótica, con un detenido análisis de las traducciones españolas que fueron apareciendo. En cuanto a la novela gótica española, indica Roas que, curiosamente, cuando el género gozaba de buena salud en España (aunque en Europa ya estaba en decadencia) entre los lectores, apenas hubo escritores españoles que cultivaran el género, lo que hace que en general se pueda hablar más de elementos de la novela gótica que aparecen en otras obras (en España siempre lastradas por la necesaria intención moral) que de novelas propiamente dichas. Hay un extenso análisis de la obra gótica mas célebre de España, la *Galería fúnebre* de Pérez Zaragoza. Roas explica la aparente discordancia entre la dos introducciones que Pérez Zaragoza incluye en su obra (una que proclama la consabida intención moral y otra en la que explica que pretende deleitar al lector con narraciones terroríficas y sucesos espantosos) indicando que este tipo de excusas morales eran una forma de evitar la censura (98). Entiende Roas que de las veinticuatro narraciones que forman la obra sólo cinco pueden ser consideradas realmente fantásticas. El análisis de la *Galería* culmina con el estudio de la recepción de la obra tras lo cual Roas plantea el problema, no satisfactoriamente resuelto hasta la fecha, de las causas del poco cultivo de la novela gótica por autores españoles.

El teatro es el siguiente aspecto que Roas presenta en su libro, aceptando el término, propuesto por Guillermo Carnero, de «drama gótico» para aquellas obras que llevan a la escena elementos característicos dela novela gótica: «si buen en muy pocas de ellas se explotó el elemento sobrenatural, distintivo y caracterizador de lo fantástico, interesa detenerse en ese tipo de obras porque su objetivo era provocar en el lector el nuevo placer del miedo» (103). Se detiene el autor en *El duque de Viseo*, la obra de Quintana en la que encuentra muchos elementos de la estética gótica aunque, como indica Roas, en ella lo fantástico queda reducido a un breve sueño del protagonista. Analiza Roas la recepción de esa obra, las críticas que suscitó y repasa después aquellas obras de teatro que introdujeron elementos fantásticos o escenografía gótica. Un interesante corolario del análisis de la novela y el drama gótico es el estudio que hace Roas, en el siguiente apartado del libro, de la polémica entre la utilización del terror en la literatura y el empleo en la misma del horror. Indica Roas que en las preceptivas neoclásicas el terror es un sentimiento conveniente en la tragedia clásica, para, al unísono con la compasión, conseguir la purgación de las pasiones del espectador. Pero la pérdida del buen gusto, la presentación en escena de la violencia y otras prácticas podrían derivar ese terror hacia un sentimiento valorado como negativo por los ilustrados: el horror. Roas presenta diferentes testimonios de autores ilustrados que reprueban la presencia del horror en la literatura y atacan a las obres y autores que lo utilizan.

El último apartado del libro, y el más extenso, es el dedicado al cuento fantástico. No en vano, según el propio autor, el relato breve fue una verdadera revolución en el XIX, y resultó particularmente adecuado para que los románticos desarrollaran su libertad creadora. Por una parte, gracias a la capacidad que este género tenía para abarcar toda clase de temas, y por otra porque sus dimensiones le hacían especialmente apropiado para su rápida publicación en revistas y periódicos y por lo tanto para su inmediata difusión. Prosigue Roas su estudio con el análisis de la aparición del termino «cuento fantástico», concluyendo que la primera utilización de este término se debe a Walter Scott en una reseña crítica que hizo, en 1827, sobre varios cuentos de Hoffmann (reseña crítica bastante hostil, por cierto). Repasa, a continuación, el uso de ese apelativo en nuestro país y llama la atención sobre la confusión terminológica que a la largo del siglo XIX todavía plantea el uso de «cuento fantástico» para definir un tipo determinado de narración. A continuación, y como en ocasiones anteriores, Roas vuelve a situar a la literatura española en contacto con otras literaturas. En su propuesta de estudio del cuento fantástico español, resulta imprescindible analizar la situación de las traducciones a nuestra lengua de cuentos fantásticos de otras literaturas, para así poder tener una clara idea del conocimiento que tenían los autores españoles de la literatura fantástica que se desarrollaba más allá de nuestras fronteras. Roas repasa, sucesivamente, las traducciones de escritores británicos, alemanes, franceses y norteamericanos. Una amplia y documentada panorámica imprescindible para hacerse una idea de la presencia del género en nuestro país. Un panorama en el que se demuestra que los autores ingleses no tienen una excesiva repercusión, mientras que los franceses gozan de un amplio y generalizado éxito y en el que las literaturas de Alemania y Norteamérica son conocidas a través de unos nombres muy determinados, pero asimismo, muy relevantes. Del estudio de Roas se desprende la importancia de las traducciones que se hicieron al español de E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe y Washington Irving, que fueron, por el número de ediciones, los autores más populares de cuentos fantásticos traducidos a lo largo del siglo. A la hora de abordar la producción nacional de cuento fantástico, Roas, de acuerdo con el método que ha ido siguiendo a lo largo del libro, hace un estudio «in extenso», presentando al principio de su análisis narraciones que, aun no siendo declaradamente fantásticas, tienen elementos sobrenaturales o supuestamente sobrenaturales. En estas página en las que Roas va detallando autores que cultivaron el cuento fantástico y obras de esa tendencia, indica que fue en la revista *El Artista* (1835-1836) donde aparecieron por primera vez en España cuentos plenamente fantásticos, tras de lo cual hace un documentado repaso de las publicaciones en las que aparece, al menos, un relato fantástico. La clasificación que Roas propone de los cuentos aparecidos en esa época divide a los relatos en tres categorías: los cuentos fantásticos legendarios, los cuentos góticos y los que siguen el modelo hoffmanniano. El primer grupo es el más abundante, según indica el autor ya que la mitad de los cuentos catalogados por el autor pertenece a este grupo. Se trata de relatos que desarrollan una leyenda tradicional o que imitan esa forma. Producto de la revalorización romántica de las manifestaciones culturales tradicionales, tienen unas características determinadas, un espacio rural y una lejanía en el tiempo, con preferencia en la Edad Media. Entiende Roas que la influencias que se ejercieron en la narrativa española para decantarse por este tipo concreto de narración parten de la presencia de las novelas históricas de Scott, los relatos de Washington Irving, la novela gótica, con su tendencia a los ambientes lúgubres y macabros y la presencia de la balada y el cuento maravilloso alemán, que en

muchos casos hizo que Alemania fuera un escenario favorito para muchos autores de esta tendencia. El autor analiza un cuento aparecido en *El Artista*, «El castillo del Espectro» de Eugenio de Ochoa, como representante modelo de esta tendencia narrativa. La segunda tipología que Roas propone, el cuento «gótico», esta representada por aquellos relatos que desarrollan temas y motivos ya utilizados en la novela gótica, como la aparición fantasmal, el pacto satánico, el vampiro, la maldición, etc, a la vez que se explota lo macabro y, en ocasiones, lo morboso. Roas entiende que dentro de esa categoría cabrían varios relatos de los presentes en la *Galería fúnebre*. El último grupo de narraciones son las denominadas por Roas cuentos «hoffmannianos» (como reconoce el autor por falta de otro término mejor) , y en los que encuentra las cuatro características básicas que tiene el autor alemán de abordar la narración breve: «interiorización de lo fantástico [...] realismo [...] ambientación en el mundo contemporáneo del lector [...] (y) rechazo de la atmósfera y de los motivos típicos del cuento gótico y legendario» (175). Roas reconoce que a pesar de la presencia de Hoffmann en las letras españolas del XIX, su influencia directa sobre los escritores españoles es muy escasa. Analiza los casos de Miguel de los Santos Álvarez y de Antonio Ros de Olano, concluyendo que su manera de afrontar el tema no se acerca a la de Hoffmann y considera que el cuento español más próximo a esa estética es de José Zorrilla: «La Madonna de Pablo Rubens», relato que analiza con detalle. La última arte del estudio de Roas es un recorrido por la recepción de lo fantástico en nuestro país, a través de las reacciones de los críticos españoles ante este tipo de literatura: Blanco Withe, Gil y Carrasco, Ros de Olano, Salvador Bermúdez de Castro, Fernán Caballero y Alarcón, entre otros, desfilan por las páginas de este capítulo, que lleva a cabo un útil resumen de estudios más amplios que Roas ha desarrollado con anterioridad.

El libro esta complementado por un interesante Apéndice en el que se da cuenta de las traducciones españolas de obras europeas que pertenecen o se acercan de alguna manera a lo fantástico, y que constituye en sí mismo una argumento de peso que valida muchas de las afirmaciones del autor a lo largo del texto.

Como se indicaba al principio de la obra, se trataba de reconstruir el horizonte de expectativas de los lectores españoles en un momento en que la literatura fantástica tomó cuerpo entre nosotros y se aposentó como un elemento imprescindible de nuestro devenir literario. El autor sale triunfante de este desafío y propone a nuestra lectura una obra que debe constituir una referencia básica para posteriores estudios sobre alguno de los muchos temas que aborda y que señala, además, interesantes caminos para futuras investigaciones.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
U.N.E.D. CANTABRIA / I.E.S. ALBERTO PICO.

**Borja Rodríguez Gutiérrez, *Vida y poesía de Ernesto García Ladevese*. Castro Urdiales, Ayuntamiento de Castro Urdiales, 2007, 249 págs.**

La vida de Ernesto García Ladevese (1850-1914) es una de esas apasionantes «vidas románticas del siglo XIX», que evoca la del Eugenio de Aviraneta novelada por Baroja; y el autor de esta edición y estudio da un detallado trasfondo político de la complicada historia de la España del tiempo, sin el cual no podrían entenderse ni la alborotada vida ni la obra literaria del autor y político castreño, hombre idealista y sincero, y conspirador apasionado que dedicó su vida a una idea. De sus experiencias revolucionarias, conspiraciones republicanas y exilio quedan dos libros, *Fuera de la patria* y *Memorias de un emigrado,* en los que recogió sus recuerdos.

García Ladevese apenas es conocido en su patria chica, y no es de extrañar pues, además de haber vivido y escrito en Madrid, entre la gente de letras del Santander de su época predominaba una ideología diametralmente opuesta a la suya. Paradójicamente, y al contrario de lo que suele suceder en otros casos, el nombre de Ladevese figura a nivel nacional entre los de los autores más destacados de novelas del género folletinesco, llamado «social», «socialista» o «de costumbres contemporáneas». Al igual que su correligionario Ayguals de Izco, tuvo las mismas ideas políticas que el popularísimo Eugene Sue (1804-1857), el autor de *Le juif errant (1844-1845)* y de *Les mysteres de Paris* (1842-1843), de quien fue admirador y epígono. De hecho, la influencia de Sue fue desbordante en toda Europa hasta principios del siglo XX y, sin salir de España, además de *Los misterios de Madrid* (1910) de Ladevese, proliferaron los «Misterios» de todo género. Como es sabido, estas novelas fueron también adaptadas a la escena en melodramas que tuvieron gran aceptación popular. Ladevese figura sin duda entre los folletinistas españoles más destacados y, además de *Los misterios de Madrid,* fue autor de varias otras novelas folletinescas.

En el presente libro, y en su documentado estudio, Borja Rodríguez examina el aspecto menos conocido de la obra literaria de Ladevese, que es el de su poesía lírica, escrita entre los diez y seis y los veinte años, y recoge y edita los textos, tan difíciles de hallar hoy, de *Baladas y Cantares* (1867), *Fuego y cenizas* (1868), *Meditaciones* (1869), y *Olas del mar* (1870).

En ellos, y como todo poeta joven, Ladevese va en búsqueda de un camino poético y de una voz propia y, a la vez, se advierte la influencia de sus primeras lecturas. Borja Rodríguez reproduce unos versos suyos titulados «Recuerdos» (6-8) de factura impecablemente becqueriana que delatarían a su autor como un devoto seguidor del autor de las *Rimas*. Pero tal conclusión resulta equivocada pues tales versos están fechados en 1868, cuando éste ultimo, dedicado a escribir para los periódicos, todavía no se había dado a conocer como poeta. Y Rodríguez, a mi parecer muy atinadamente, no considera a Ladevese como un precursor de Bécquer, sino como un ejemplo de que «el intimismo poético de la segunda mitad del siglo XIX era un movimiento literario y no la obra de una sola persona» (12). Y a mayor abundamiento, cita el caso de Fernando Iglesias Figueroa, un oscuro poeta de aquel tiempo, autor del libro *Unas páginas desconocidas de Gustavo Adolfo Bécquer* en el que introdujo, sin despertar sospechas, dos rimas, dos leyendas, y otros papeles escritos por él, como si fueran del mismo Bécquer.

*Baladas y Cantares* apareció cuando su autor tenía 16 años y, según el prólogo, era lector entusiasta, como los demás jóvenes de su generación, de autores como Espronceda, Martínez de la Rosa, Francisco Zea y el Vicente Barrantes de las *Baladas Españolas*, un

género literario llegado de Alemania, muy en boga entonces entre nuestros poetas. Destaca el carácter genuinamente popular de los *Cantares* del joven castreño, en los que predominan los temas amorosos y melancólicamente sentenciosos. *Fuego y cenizas*, de tono pesimista y fúnebre, revela una fuerte influencia del Espronceda solitario y decepcionado de «A Jarifa en una orgía».

En cambio, *Meditaciones*, publicado en 1869, acusa la huella profunda de Campoamor y fue, a juzgar por lo que escribió el mismo poeta en el prólogo a *Olas del mar* (1870), bastante mal recibido. Aparte de la evidente mediocridad del libro, Rodríguez se pregunta si motivaría tales ataques una poesía titulada «La redención» en la que Cristo aparece «casi como un mártir republicano» (54).

*Olas del mar* supone un regreso a los temas populares del primer libro y al pesimismo de *Fuego y cenizas*. Es una obra de despedida pues su autor, decepcionado como poeta y dedicado ya a las tareas revolucionarias, escribe que «Abandona la época de los sentimientos soñados y entra en la época de los sentimientos sentidos» (56). *Olas*, en fin, tiene especial interés por cantar a la bravía mar norteña y a Castro Urdiales, su tierra natal.

De la lectura de estos cuatro breves libros de versos se puede considerar a Ernesto García Ladevese como un joven sensible con una formación literaria propia de los tiempos en que le tocó vivir, en la que él y sus contemporáneos fueron influídos por los románticos y después por la nueva escuela de poesía intimista que llegaba de Alemania, y de la que Gustavo Adolfo Bécquer fue el más ilustre representante.

Hay que agradecer al profesor Borja Rodríguez el excelente estudio y la cuidada edición de este libro, que pone al alcance del público lector la obra de un poeta cántabro casi desconocido. Y quiero mencionar también el acierto de incluir en la cubierta del libro, a todo color, la reproducción del bello cuadro *Miranda. La tempestá*, del pre-rafaelita tardío inglés John William Waterhouse (1849-1917), que fue contemporáneo de Ladevese, pues tanto Miranda como el paisaje marino evocan las adolescentes heroínas y las alborotadas aguas del Cantábrico, tan presentes en los versos del poeta castreño.

SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA
THE OHIO STATE UNIVERSITY

***El tapiz humanista. Actas del I curso de primavera. IV centenario del Quijote*. Edición de Ana Goy Diz y Cristina Patiño Eirín. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, 359 págs**.

Con la ariostesca imagen del tapiz, también utilizada por el mismo Cervantes, este grupo de trabajos surgidos a la sombra del pasado Centenario del *Quijote* ofrece sin duda, un variado y rico repertorio de aproximaciones a la obra y época cervantina, engarzados por ese hilo conductor del calificativo *humanista* presente en el título general. Nada más apropiado que el mismo, elegido con acertado criterio por ambas editoras, para enmarcar este nutrido conjunto de estudios.

Dividido en cinco grandes apartados, las diversas contribuciones aparecen reunidas conforme a unos enfoque literarios, lingüísticos, filosóficos y antropológicos, históricos y artísticos.

En el primero de los mismos, constituido por los *Estudios literarios*, el texto cervantino es analizado desde muy diversos y enriquecedores puntos de vista. Si Fatiha Benlabbah partiendo de la experiencia del escritor con los musulmanes árabes y turcos, analiza desde tal enfoque la obra literaria de Cervantes, destacando el espíritu crítico y reformador del mismo en su visión sobre tales culturas, y la idea latente en muchos de sus textos, acerca de la necesaria fraternidad entre ellas – además de revisar las vicisitudes de la interpretación sobre Cervantes en Marruecos -, los artículos siguientes de Ana Chouciño y Teodosio Fernández se centran en la proyección del escritor en la América latina. Mientras la primera pasa revista a la evolución en la recepción e interpretación de Cervantes en la literatura hispanoamericana – con la mención de nombres tan representativos como Fernández de Lizardi, Isaacs o Rubén Darío -, el segundo se centra en la obra de Borges. Es éste así, un estudio exhaustivo y riguroso en el que su autor no sólo demuestra los cambios del gran autor hispanoamericano ante la obra maestra de Cervantes, sino también su profundo conocimiento de la obra de Borges.

Muy distinto es el cuarto estudio en que Mª Concepción Fernández lleva a cabo también una detallada revisión crítica por la probable influencia de los modelos épicos – Virgilio especialmente -, en el *Quijote*. Un interesante análisis dado que por lo general el cervantismo ha incidido al tratar tal aspecto, especialmente en el *Persiles*. Por su parte Soledad Fox-Maura enriquece con su estudio, la bibliografía acerca de la conocida influencia del autor español en Flaubert, cuya evolución novelesca muestra en apretada pero eficaz síntesis la autora. Conocido estudioso de la obra cervantina, José Montero analiza en esta ocasión con su habitual rigor y amplios conocimientos, la importante presencia de lo teatral no sólo en la obra central de Cervantes, sino también en otros textos del autor, para concluir su estudio con la afirmación de la transcendencia que la experiencia teatral del autor tendrá en toda su producción literaria, y concretamente en la génesis del *Qujote*.

Como valioso broche final de esta primera parte, Cristina Patiño en un esfuerzo verdaderamente encomiable, revisa las más importantes contribuciones surgidas en torno al *Quijote* entre 1995 y 2005. Una panorámica visión sin duda muy de agradecer, a tenor de la abundante bibliografía existente siempre en torno a Cervantes, pero acentuada sin duda, en los últimos años.

Dentro de los *Estudios lingüísticos* Mar Campos se detiene en el análisis de una obra contemporánea a Cervantes y sin duda fundamental en la historia de la lengua española: el

*Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias, aparecido en 1611. Primer diccionario monolingüe en español, Campos lo revisa y estudia partiendo de ese objetivo etimológico que lo guía, y de esos principios procedentes de la Antigüedad por los que en el origen de cada palabra habita el ser de la misma. Como segunda aportación dentro de este apartado, Carlos Folgar pone de relieve la contribución de la obra cervantina a la historia de la lengua española. Para ello desarrollará tres puntos básicos: la creación de esa lengua llana, elegante y culta por parte del autor, caracterizada por la claridad y corrección expresiva que responde en definitiva a los ideales renacentistas y al reconocimiento y exaltación de las lenguas vulgares, la consideración de la lengua de Cervantes como un auténtico modelo lingüístico también para las diversas naciones de lengua española, y finalmente la repercusión que en el terreno léxico ha llegado a tener el sustantivo *quijote*. Un interesante acercamiento al mismo en relación con el cual puede ser recordado el ya clásico estudio de Spitzer sobre el perspectivismo lingüístico en el *Quijote*.

Dentro de los *Estudios filosóficos y antropológicos*, Jesús Blanco sitúa el lexema *ingenio* en un marco muy amplio, que parte de la conceptualización filosófica del mismo en la segunda mitad del XVII. Dicha voz formará parte de la obra de grandes autores como Descartes, Hobbes, Espinosa y Leibniz. En el tercero de éstos centrará su interesante aportación este autor. Beatriz Fernández a partir de ese viejo mito sobre el retorno a la naturaleza – especialmente vinculado a esa visión utópica sobre el Nuevo Mundo -, rastrea su presencia en el *Quijote*, mientras que Xaquín Rodríguez lleva a cabo una aproximación a la obra cervantina que es todo un homenaje hacia Américo Castro. Para él Cervantes frente a la rigidez de la ortodoxia católica defensora de los ideales de pureza, crea una obra en la que puede reconocerse toda una representación cultural híbrida de la sociedad española. Este apartado concluye con un interesante artículo de Mª Jesús Vázquez, en el cual contrasta la rica y compleja antropología filosófica contenida en la obra cervantina con la que Gracián muestra en su *Oráculo Manual y arte de prudencia.*

Los cuatro trabajos incluidos en la parte dedicada a los *Estudios históricos* presentan singulares engarces. Si el de Carlos Baliñas nos ofrece desde la visión de un medievalista la reinterpretación de la concepción del caballero como categoría social e ideológica nacida entre los siglos XI y XII, el de Antonio Presedo podría ser relacionado con el mismo dado que se ocupa de los cambios surgidos en el estamento noble castellano, con la aparición de un nuevo modelo de caballero. Concretamente Presedo se centrará en la realidad gallega, para revisar cómo eran los hidalgos gallegos en la época de Alonso Quijano. Asimismo centradas en Galicia, las aportaciones de Gonzalo Francisco Fenández y Ofelia Rey proyectan interesantes perspectivas sobre dos ámbitos bien diferentes: el de los viajes y el de los libros. Mientras el primero y partiendo de la documentación relativa a los viajes de la Casa Condal de Rivadavia, da cuenta de cómo eran los viajes entonces – medios, rutas, duración... -, la segunda pone de manifiesto la situación de los libros y de la lectura en general, en la periferia cultural de España en la época cervantina, analizando concretamente el caso de Galicia. Un apartado este último en el que los autores de tales estudios aportan una interesante y rigurosa documentación para acompañar a sus respectivas aproximaciones.

Como también resulta sumamente documentada la sólida y exhaustiva revisión que lleva a cabo Ana Goy en el primero de los dos estudios que constituye el apartado último de los *Estudios artísticos*. Centrado asimismo en la realidad gallega su análisis estudiará la arquitectura gallega en época cervantina. Una contribución que se ve convenientemente

acompañada por una documentación fotográfica que sin duda la completa. De la misma forma la última de las intervenciones de este Congreso, centrada en la interesante relación Cervantes-Salvador Dalí, se ve también muy bien acompañada por un material gráfico consistente en este caso en las ilustraciones del pintor sobre el *Quijote*. En dicho artículo Juan M. Monterroso se plantea interrogantes tan interesantes como los de la relación entre Dalí y Cervantes, o entre el pintor y el personaje, o el de la originalidad de la creación artística de Dalí respecto a arquetipos ya establecidos. Su análisis de las diez acuarelas de Dalí – reproducidas en el texto – que muestran la interpretación romántica del mismo, de la obra, constituye un valioso broche final a tan interesante grupo de colaboraciones.

Surgidas éstas en ese Congreso celebrado en la Facultad de Humanidades de Lugo del 9 al 12 de mayo de 2005, aparecen pues, felizmente recogidas en este volumen conjunto que publica la Universidad de Santiago y que sin duda, enriquece el panorama bibliográfico tan copioso y variado, configurado a raíz del IV Centenario del *Quijote*.

ANA L. BAQUERO ESCUDERO
UNIVERSIDAD DE MURCIA

***Teaching Representations of the Spanish Civil War.*** **Edición de Noël Valis. Nueva York, The Modern Language Association of America, 2007, 601 págs.**

No es tarea fácil enseñar un curso sobre la guerra civil española de 1936-1939. La extraordinaria abundancia de material documental, historiográfico y cultural generado por la guerra, el carácter internacional del conflicto, la falta de un consenso sobre el significado y el legado de los acontecimientos y, sobre todo, la presencia espectral en la España contemporánea de esa experiencia traumática son factores que obligan al profesor a tomar decisiones metodológicas complejas vis-à-vis una reflexión previa sobre los condicionantes que su propia ideología política –en no pocos casos su *parti pris*– impone a una materia que, por su profunda dimensión ideológica, no deja indiferente a nadie. Tampoco es fácil para los estudiantes asimilar la información recibida del profesor y de las lecturas; su notable carencia de conocimientos históricos, su misma juventud y su perplejidad al enfrentarse con un tema poliédrico e inestable establecen una distancia entre los estudiantes y su objeto de estudio que el profesor ha de superar construyendo, por decirlo así, puentes, formas eficaces de comunicar un acontecimiento abismal. Por fortuna, a partir de ahora el profesor contará con *Teaching Representations of the Spanish Civil War*, obra pionera en su género ya que, hasta la fecha, no existía ningún libro dedicado a la enseñanza de la guerra civil.

Este libro editado por Noël Valis se divide en una introducción, siete partes (con un total de treinta y seis ensayos y siete programas de curso), una cronología de acontecimientos desde 1873 hasta 2001 y un glosario. En la introducción de Valis se indican los objetivos que articulan el libro, entre los que destacan los siguientes: (i) estudiar las representaciones de la guerra, en particular las artísticas y literarias, que han filtrado y por ende interpretado los acontecimientos, las circunstancias, los protagonistas, las vivencias y las consecuencias de la guerra civil; (ii) determinar, en la medida de lo posible, quiénes crearon las representaciones, con qué finalidad o finalidades lo hicieron, a quién estaban dirigidas, quiénes las han leído o visto; (iii) analizar la diversidad de lecturas históricas implícitas en los textos culturales; y (iv) proponer formas de enseñar las representaciones de la guerra civil. Estos objetivos se sustentan en varias premisas, entre las que destacan tres. En primer lugar, Valis argumenta, con toda razón, que en clase hay que estudiar las representaciones franquistas y las republicanas. En segundo término, la internacionalización de la guerra requiere que ésta se estudie tomando en cuenta la doble dimensión nacional e internacional del conflicto y de sus representaciones. Por último, la pervivencia de la guerra en la producción cultural, el discurso político y la identidad nacional en España exigen que se tome en cuenta los mecanismos de la memoria así como el sentido y la función de la nostalgia. En mayor o menor medida, los ensayos recogidos en este libro abordan esos objetivos bajo las premisas presentadas por Valis en su introducción. Como no es posible hacer justicia a todos los ensayos del libro, me centraré en algunos de los más notables.

La primera parte, titulada «Representations of Historical Contexts», consiste en cinco ensayos que, desde ángulos bastante distintos entre sí, exploran el contexto histórico de la guerra y proponen estrategias para enseñarlos de manera que el estudiante, a partir de su conocimiento de dicho contexto, pueda comprender la guerra civil. Sandie Holguín indica formas de enseñar a los estudiantes estadounidenses los determinantes históricos nacionales e internacionales de la guerra civil (v.g. la reacción negativa de ciertos sectores sociales al liberalismo, los nacionalismos periféricos y el socialismo, la lucha de clases desde la Ilustración, el Ejército, los conflictos sociales y políticos en la II República). En un

tración, el Ejército, los conflictos sociales y políticos en la II República). En un trabajo fundamental, Enric Ucelay-Da Cal interpreta la guerra civil como un conflicto nacional estrechamente relacionado con la inclinación, en la España moderna, a resolver los conflictos no en el marco pacífico de una sociedad civil, sino mediante la guerra; en este estudio urbano de la política española, Ucelay-Da Cal interpreta la República y la guerra civil como un conflicto entre ciudades modernas abiertas a influencias extranjeras (v.g. Madrid, Barcelona, Valencia) y ciudades agrarias retrógradas marcadas por un fundamentalismo religioso y por un folclorismo rural (v.g. Pamplona, Burgos, Ávila, Granada). En otro estudio importante, David Herzberger analiza las representaciones de la guerra civil en la historiografía franquista, agrupadas en dos tipos de aproximación, la falangista y la de la Iglesia; también estudia la historiografía republicana escrita en el exilio (v.g. Américo Castro, Sánchez Albornoz). Mary Vincent, por su parte, analiza la guerra como un conflicto religioso.

«Rhetoric, Ideology, and the War» –título de la segunda parte– se centra en la pedagogía de los usos retóricos y de la ideología de las representaciones de la guerra en los bandos contendientes. A partir de la consideración de la inestabilidad epistemológica, de la irresolución hermenéutica y de la multiplicidad de imágenes y discursos en distintos dominios culturales, Cary Nelson concluye que un curso sobre la guerra civil ha de reflejar la «overdetermined contextuality» de la guerra y su multidisciplinaridad; a modo de ejemplo, incorpora en su ensayo módulos temáticos con textos representativos (v.g. «Mujeres, género y guerra», «Cine, memoria y representación», «Poesía y guerra civil»). Este ensayo enmarca con erudición y elegancia el resto de trabajos. En el de Michael Richards se estudia la doctrina de la derecha católica, sus símbolos y su forma de articularlos, así como las actividades políticas del Estado franquista embrionario y su relación con la sociedad durante la guerra. En el de Michael Ugarte se explora una problemática que ha merecido poca consideración: las tensiones étnicas y raciales, que desempeñaron un papel importante durante la República y la guerra. En la contribución de Cristina Moreiras-Menor se presenta el proceso de la construcción de la identidad fascista mediante el análisis de una selección de textos políticos, fílmicos y literarios; aunque la autora analiza bien los rasgos principales de dicha identidad, no hila fino en su genealogía del fascismo español, tanto por lo que respecta a sus protagonistas (difícilmente puede encuadrarse a Ganivet en tal genealogía, como pretende Moreiras-Menor), como por lo que cumple a factores estructurales: Moreiras-Menor no explica bien por qué el binomio «razón-fe» constituye la continuidad más obvia del pensamiento reaccionario español desde el siglo XIX, ni justifica los motivos que la han conducido a establecer una imposible sinonimia entre los conceptos de «razón» y «voluntad». Cierra esta parte un útil ensayo de Adelaida López Martínez sobre la representación de las clases sociales y de las relaciones de género con un análisis de los niveles discursivo, metafórico y arquetípico de *La familia de Pascual Duarte*, *Réquiem por un campesino español*, *Cinco horas con Mario* y *El cuarto de atrás*; López Martínez argumenta que ese análisis tripartito es pedagógicamente eficaz porque gracias a él los estudiantes descubren la necesidad de examinar cuestiones de clase y de género en su contexto político.

En la tercera parte, «Writing the War», se aborda directamente las representaciones de la guerra, en particular las debidas a artistas, escritores e intelectuales extranjeros. El primer ensayo de esta parte sienta la base metodológica del resto de trabajos. Para su autor, George Esenwein, una forma de afrontar la doble dimensión nacional e internacional de la guerra en el marco de su enseñanza es el análisis de las percepciones de ex combatientes e

intelectuales extranjeros favorables a la República que, durante y después de la guerra, han moldeado nuestra interpretación de la guerra; lejos de formar un grupo monolítico con una lectura común, las representaciones extranjeras de la guerra estuvieron en parte determinadas por la actitud favorable o crítica a la intervención soviética y al papel del PCE durante la guerra. Robert S. Coale proporciona información de primer orden sobre la Brigada Lincoln, remitiéndonos a las múltiples fuentes primarias y secundarias relacionadas con esa mítica brigada. La recepción literaria francesa (básicamente limitada a Sartre y a Malraux) es estudiada por Denis Boak, y la alemana por Peter Monteath. Esas respuestas literarias son indisociables de los problemas locales y el archivo literario y cultural de los combatientes extranjeros, como demuestra Kevin Foster en un espléndido trabajo sobre la producción literaria británica e irlandesa sobre la guerra civil; los voluntarios irlandeses y británicos «leyeron» y «escribieron» la guerra civil española a partir del repertorio de representaciones literarias sobre la guerra que les eran familiares (las de la primera guerra mundial) y de los conflictos de clase y de identidad nacional de sus respectivos países. Janet Pérez expone la utilidad de enseñar en clase las técnicas alegóricas empleadas para burlar la censura y expresar disenso político, y Michael Iarocci proporciona varias pistas para enseñar de manera efectiva la poesía de la guerra. Un agudo análisis de *For Whom the Bell Tolls* a cargo de Valis cierra esta parte.

La parte cuarta está dedicada a la representación artística de la guerra. Thomas Deveny se centra en las películas filmadas durante el franquismo (v.g. *Raza*, *Espíritu de una raza*, *A mí la Legión*, *La fiel infantería*, *L'espoir/Sierra de Teruel*, *El espíritu de la colmena*), insistiendo, como otros autores de este libro, en la necesidad de enseñar el cine producido por los dos bandos para que los estudiantes entiendan la complejidad ideológica y la internacionalización del conflicto. El ensayo de Martin D'Lugo trata el cine posterior a la muerte de Franco sobre la guerra, en particular *Pascual Duarte*, *Dulces horas*, *Vacas* y *Los amantes del círculo polar*. Junto al cine documental, estudiado por Geoffrey Pingree, y la fotografía de la guerra, a la que Curtis Wasson dedica un ensayo, los pósters desempeñaron un papel importante en la «batalla de las emociones» luchada simultáneamente al conflicto armado, como muy bien nos explica Kathleen Vernon en un penetrante análisis de las contradicciones de la iconografía de la causa nacionalista.

«Memory, Displacement, and the War», quinta parte del libro, demuestra la necesidad de considerar, en un curso sobre la guerra civil, la representación del trauma de la guerra, el exilio, la nostalgia y la memoria. Sebastian Faaber sugiere que una forma productiva de enseñar las representaciones de la guerra civil consiste en enfocarse en los problemas de la vida de los exiliados y en la escritura que se generó en el exilio. El primer locus del exilio de muchos refugiados fueron los sórdidos campos de concentración en el sur de Francia; algunos de los refugiados escribieron sobre sus experiencias en esos campos; tales historias son las primeras expresiones, según sostiene Francie Cate-Arries en su ensayo, de una identidad común de exilio y de resistencia. Shirley Mangini expone cómo se puede enseñar en clase los textos testimoniales escritos por mujeres de los dos bandos (Pilar Primo de rivera, Dolores Ibárruri, Constancia de la Mora, Juana Doña), Randolph Pope estudia la escritura autobiográfica con el convencimiento de que la enseñanza de las dificultades inherentes a la autoexploración de la sujeto es un buen modo de enseñar la confusión y la incertidumbre experimentados por los protagonistas de la guerra, mientras que Joan Ramon Resina y Jo Labanyi escriben sobre la memoria actual de la guerra. A partir de un discutible análisis psicoanalítico de varios documentales emitidos en España en la década de 1990, Resina conclu-

ye que la televisión es una vía de escape para procesar la memoria traumática. Jo Labanyi presenta una tesis más matizada, aunque no opuesta, a la de Resina. Piensa Labanyi que la teoría del trauma es un marco inadecuado para comprender los textos testimoniales; para ella, el problema no yace en la memoria, sino en la posibilidad o imposibilidad de expresarla a alguien dispuesto a escuchar. La transición democrática y la estética realista de las películas más recientes sobre la guerra han optado por el olvido dejando de lado la cuestión, crucial según Labanyi, de la transmisión de la memoria; a la aproximación empírica hegemónica le opone Labanyi otra forma de representar la guerra, a saber, la centrada en la exploración de los mecanismos de transmisión inherentes a la memoria, algo patente en la narrativa (Llamazares, Cercas, Muñoz Molina) y, en menor medida, en el cine (Erice, Del Toro). Naturalmente, la memoria de la guerra civil se halla también en sus monumentos. Con vistas a su enseñanza en clase y a su valor ejemplar, Valis estudia el Valle de los Caídos, en particular los tropos, los mecanismos retóricos de represión de la historia que organizan el monumento, la materialización en piedra de la guerra y el diálogo intertextual del Valle de los Caídos con monumentos fascistas italianos y alemanes.

Maria Crocetti y Noël Valis son las autoras de la sexta parte, en la que se nos ofrece una completísima lista de fuentes primarias y secundarias. Las fuentes primarias se agrupan en cinematografía (documentales, películas), música, fotografía, pósters, poesía y prosa (novelas, relatos, piezas teatrales y diálogos, biografía, memorias y testimonios); bajo cada ficha se incluye información de distinto orden (v.g. resumen de su contenido argumental, condiciones de su producción). Las fuentes secundarias se organizan en tres secciones: historiografía, literatura y arte, y portales de internet con su correspondiente descripción. Igualmente útil para el profesor es la séptima y última parte, en la que se reproducen siete programas de curso.

*Teaching Representations of the Spanish Civil War*, libro original, muy bien documentado y teóricamente sólido, constituye una aportación fundamental a la ingente bibliografía dedicada a la guerra civil. Su estructura caleidoscópica proporciona al lector un fascinante abanico de metodologías analíticas inteligentes, propuestas pedagógicas clarificadoras y lecturas atentas estimulantes de un gran número de textos culturales. A pesar de que ha sido concebido como guía para la enseñanza de la guerra civil en el contexto universitario anglo-americano, el libro editado por Valis puede ser leído con provecho por profesores de otros ámbitos académicos y, también, por todos aquellos que emprendan nuevos trabajos sobre la guerra civil o que simplemente deseen conocer mejor la guerra y sus consecuencias a partir de estudios pormenorizados de sus representaciones visuales y escritas. *Teaching Representations of the Spanish Civil War* no le da al profesor recetas fáciles para enseñar la guerra civil; más bien, le presenta problemas que él mismo ha de resolver por su cuenta. Con la diferencia, y eso es crucial, de que ahora dispone de una guía utilísima para orientarse por territorio tan problemático.

NIL SANTIÁÑEZ
SAINT LOUIS UNIVERSITY

***Tradiciones discursivas. Edición de textos orales y escritos*. Edición de Ramón Santiago, Ana Valenciano y Silvia Iglesias. Madrid, Editorial Complutense, 2006, 302 págs y CD-ROM.**

De acuerdo con la «Presentación» de los editores (pp. 7-9), el volumen recoge las aportaciones discutidas en el Seminario Internacional *Problemas de transcripción y edición de textos orales y escritos*, organizado por el Instituto Universitario Menéndez Pidal a finales de 2002. El conjunto se divide en tres secciones complementarias: «Transcripción y edición del romancero: problemas y propuestas» (pp. 11-114), «Complejidades lingüísticas y discursivas en la edición de textos» (pp. 115-247) y «Edición de textos y recursos informáticos: viejas y nuevas cuestiones» (pp. 249-302). Incluye asimismo un cederrón, con una antología de romances de tradición moderna.

En el apartado sobre la edición romanceril se recogen seis trabajos complementarios.

Michelle Débax («La imposible transcripción de la oralidad», pp. 13-28) reflexiona sobre los elementos extratextuales del romancero de tradición oral y su trasvase editorial. A partir de las teorías de Zumthor, se destaca el problema que, producido el poema, supone la recreación de las fases de transmisión y recepción en el marco de la escritura, esencia de las ediciones al uso. Comenta Débax algunas propuestas editoriales novedosas, en las que se intenta salvar estos límites. Así, Antonio Sánchez Romeralo había adelantado ciertas pautas aplicadas en los Estados Unidos, con empleo de signos especiales para las pausas o cambios tipográficos para marcar el volumen de la voz. Más atención se presta a la tesis inédita de Vicent Ozanam (*'Pastorelas' et 'Serranas' dans la Péninsule Ibérique [XIII$^{e}$-XV$^{e}$ siècles]. Recherches pour l'édition de la poésie médiévale*, Universidad de Toulouse, 1997), cuya idea rectora reclama la implicación activa del receptor en el proceso de interpretación del poema, más allá de la simple lectura silente: la ruptura de la disposición tipográfica tradicional, la ausencia de signos de puntuación o el pentragrama con las melodías —en caso de que no se conserven, Ozanam incluso sugiere pentagramas en blanco— recuerdan a cada paso la necesidad de recrear oral y musicalmente piezas que, en origen, se difundieron por estos canales. Aun reconociendo el fundamento de estas propuestas, Débax alza diversos reparos: su interés para un círculo altamente especializado, la difícil presentación tipográfica de los textos extensos y, en el caso del romancero oral moderno, su dudosa pertinencia, cuando se conservan interpretaciones grabadas de las piezas. Al romancero moderno se dedica la sección final del trabajo; ahora, más que reconstruir la oralidad perdida, la cuestión es cómo tratar una oralidad viva, con dos líneas críticas divergentes: para algunos estudiosos, las colecciones de romances deben conceder máxima atención a la *performance* y el formante musical, indisociable del texto en sí; desde otra perspectiva, Débax se alinea con quienes entienden que ciertos elementos, relevantes desde el punto de vista etnográfico y musicológico, no lo son tanto en términos filológicos. Hay, no obstante, un puente entre ambas orientaciones: el texto del romance contiene marcas explícitas de oralidad, susceptibles de estudio filológico (apelaciones al destinatario, repeticiones o el predominio del estilo directo). Concluye Débax reincidiendo en un planteamiento inicial: si bien resulta imposible transcribir cabalmente un texto oral, el editor debe subrayar de modo indirecto todos aquellos elementos que pongan de manifiesto la oralidad en tradiciones como el romancero.

Pedro M. Piñero («Editar el romancero. Nuevas y viejas cuestiones», pp. 29-44) reconstruye su experiencia editorial como antólogo a partir de su conocida edición (*Romancero*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999). Sus apostillas destacan la especificidad del género romanceril y sus condicionantes para el editor. La clasificación genética de los textos presenta una confusión de límites ya en las colecciones del s. XVI: no siempre es posible deslindar romances viejos, juglarescos, trovadorescos y eruditos. Una alternativa editorial se manifiesta de inmediato en la métrica, entre el octosílabo y el hexadecasílabo; ya Menéndez Pelayo abogó por la segunda opción, por cuestiones de economía tipográfica pero también histórico-literarias, con fundamento en la hipótesis del origen épico del verso romanceril —cabría añadir aquí la autoridad de la *Gramática* de Nebrija—. En cuanto al criterio ortográfico, se defiende la unificación modernizante de grafías sin rentabilidad fonológica, con respeto escrupuloso de los demás contextos —aunque aquí nada de particular representa el romancero con respecto a otras tradiciones antiguas—. Subraya asimismo Piñero la necesidad de declarar con precisión las fuentes de los romances editados, antes de detenerse en un aspecto crucial: la categoría de las versiones romanceriles seleccionadas; de manera flexible, en algunos casos se recoge una sola versión escrita antigua, pero la comparación de varias versiones antiguas realza un elemento clave en la transmisión del romancero: la variabilidad; esta dimensión también se subraya mediante la yuxtaposición de versiones antiguas y modernas —vivas en la tradición—, posibilidad que pone el acento también en la oralidad; una cuarta vía complementaria supone acoger romances sólo conocidos en la tradición oral moderna, sin versión escrita antigua. Con respecto a las antologías anteriores, Piñero reclama como mérito de su colección justamente el haber atendido a este acervo tradicional vivo más que de ordinario. Finalmente, el comentario de los romances debe situarse en el justo medio entre la línea crítica oralista —con atención a temas y motivos folclóricos, y a técnicas de creación y transmisión oral— y la concepción del poema como un texto escrito —elementos literarios, históricos, culturales, etc., esto es, filológicos—.

La primera aportación de Ana Valenciano («Crítica a la edición y edición crítica de los romances de la tradición oral moderna», pp. 45-69) se centra en los particulares problemas editoriales del romancero tradicional moderno. La historia de su recolección comienza hacia 1825, en los ámbitos portugués, catalán y asturiano; pero estos trabajos pioneros adolecen de falta de método —frecuentes retoques de los textos o incluso versiones apócrifas gestadas por el nacionalismo decimonónico—; son Menéndez Pidal y María Goiry quienes imponen sistematicidad a la investigación de campo y respeto por los textos recogidos; en cuanto a las melodías, inicialmente son transcritas *in situ* por musicólogos como Manrique de Lara, Bal y Gay o Martínez Torner; Menéndez Pidal y su equipo utilizaron cilindros de cera para registrar las tonadas, proceso que, desde mediados del siglo XX, con el progreso de las técnicas de registro sonoro, es cada vez más factible y eficaz. Pero la atención de Valenciano se dirige más bien a la edición de los textos de origen oral. Para acotar el corpus, el editor debe delimitar los conceptos de *romance tradicional* —¿acogerá sólo poemas o también prosificaciones?—, *versión* —reactualización de un romance por un informante, que, sin embargo, en cada interpretación puede introducir cambios— y *variante* —diferencias entre distintas versiones de un romance o variaciones discursivas en una misma versión—. En cuanto a las fuentes, los testimonios grabados,

manuscritos o impresos tienen particularidades que el editor debe conocer para no desvirtuar los datos ofrecidos.

Salvador Rebés («El romancero catalán en algunas de sus ediciones», pp. 71-85) parte de la recopilación y edición de romances de área catalana durante la *Renaixença*. El poeta Jacinto Verdaguer realizó una importantísima labor de recolección de canciones populares, de la que se nutrieron el *Romancerillo* (1882) de Milá i Fontanals y el *Romancer popular* (1893) de Aguiló i Fuster, antología que se estudia más en detalle. Uno de los móviles de Aguiló fue demostrar la sensibilidad lírica catalana, en un tiempo en que era negada en España. Dado que el destinario de su colección no era el especialista, sino el lector burgués, antes que aplicar el método filológico de Milá, decidió presentar textos «restaurados», híbridos abstraídos a partir de versiones variantes. Ya los primeros colectores de romances en Cataluña advirtieron el plurilingüismo de la tradición: dominaba el catalán, pero había híbridos castellano-catalanes, textos castellanos acatalanados, además de araneses e incluso franceses. Frente a lo ocurrido en Galicia —Murguía o Said Armesto galleguizan lo originariamente castellano—, el nacionalismo catalán, ante el predominio de la lengua auctótona, no siente la necesidad de mixtificar. Desde 1866, se ve en la música del romancero y el cancionero popular una seña de identidad nacional, actitud que se asienta en las primeras décadas del s. XX.

Pere Ferré («Etapas en la edición del Romancero portugués», pp. 87-100) determina diversas fases científicas y editoriales del romance en Portugal. El hito fundacional está representado por los trabajos del romántico Almeida Garrett, entre 1828 y 1851, cuyo método es ajeno a la filología: los textos recogidos de la tradición oral son regularizados gramaticalmente y refundidos en busca de versiones «completas». Teófilo Braga, desde 1867, pretende superar los prejuicios románticos, pero apenas recoge romances personalmente —se basa a menudo en el corpus de Garrett—; sus criterios de fijación textual limitan la manipulación del texto, mas, en su positivismo, pasan por alto los problemas ecdóticos; con todo, su *Romanceiro Geral Portuguez* será una obra de referencia. Carolina Michäelis, pese a publicar pocos romances, teorizó sobre su método editorial con nuevo rigor filológico, si bien, a su juicio, la tradición oral supone una degradación de los «originales» antiguos. Leite de Vasconcelos, entre 1881 y 1938, revoluciona los estudios romanceriles al subrayar el interés etnográfico y dialectológico de la modalidad, además de su valor histórico-literario; sus transcripciones intentan recoger fielmente la interpretación de los informantes, color fonético incluido. A partir de este momento, se observa un período de decadencia en el estudio del romancero portugués; si acaso, con el precedente lejano de Kurt Schindler, que recoge las primeras partituras romanceriles, las nuevas técnicas de registro sonoro y el trabajo de campo de Leça y Giacometti, ya en el s. XX, asientan los estudios etnomusicológicos. La última fase comienza a desarrollarse desde finales de los años 60 de la misma centuria, a partir de los trabajos de Purcell y Fontes, que crean escuela en la senda de Bénichou y Catalán. Destaca en una primera etapa una nueva y sistemática recopilación romanceril; pero Ferré, en un loable ejercicio de autocrítica, señala algunos errores de método, como la tendencia a coaccionar al informante que sólo recordaba parcialmente el texto o la falta de discriminación entre versiones valiosas y otras torpes, situadas artificialmente en un mismo rango sólo por «pertenecer a la tradición».

La segunda colaboración de Ana Valenciano («La encuesta 'Salamanca 2002' del Proyecto 'El Romancero panhispánico y la Balada europea' », pp. 101-114) es el informe de

resultados de un trabajo de campo llevado a cabo por un equipo del Seminario Menéndez Pidal entre el 1 y el 5 de julio de 2002 en la zona nororiental de Salamanca y el territorio portugués limítrofe. A partir de la actualización de la encuesta «Salamanca 1981» —trabajo con precedentes desde finales del s. XIX, historia que la autora reconstruye—, se recogieron materiales en cuarenta y seis localidades salmantinas y otras siete portuguesas, con una notable variedad de romances. Por lo general, son versiones fragmentarias, a menudo mal recordadas, pero en alguna ocasión destacaron como excelentes informantes mujeres aún jóvenes. En todo caso, este reciente testimonio de la pervivencia del romancero en la tradición oral ibérica resulta excepcional en el panorama europeo.

El cederrón anexo al libro («Romances tradicionales de Zamora y Salamanca»), a cargo de Suzanne Petersen, incluye una recopilación de diez romances recogidos durante los años 2001 y 2002 por aquellas dos provincias. En el modo de reproducción automática, se presenta una ficha de cada romance, con datos precisos sobre la recogida y los informantes (con fotogra-fías, en algunos casos), el texto de la versión y la grabación sonora de la interpretación. Además, al abrirse manualmente los archivos, se puede encontrar la presentación grabada que la misma estudiosa hizo en el curso del Seminario Internacional de una muy rica página electrónica sobre el romancero hispánico[11].

Frente a la primera sección del volumen, en donde el romancero es el agente unificador, la segunda parte, constituida tan sólo por tres trabajos, tiene un carácter marcademente misceláneo.

Pedro Sánchez-Prieto («La lengua como problema en la edición de textos medievales», pp. 117-162), en la línea de trabajos anteriores, reflexiona sobre la interrelación de crítica textual e historia de la lengua. De entrada, reinvindica la pertinencia de la edición crítica con mayúsculas, que, a partir de testimonios deturpados, intenta remontarse al texto tal y como genuinamente fue concebido por el autor, frente al tendencioso escepticismo de los defensores de la *scribal version* —que, más que alternativa antagónica, debiera verse como método complementario—. Cuando no se trabaja con autógrafos o apógrafos, uno de los problemas más peliagudos para el editor de textos medievales es la variación lingüística: es necesario calibrar si, por ejemplo, las distintas formas léxicas de un mismo étimo son posibles en el idiolecto del autor o si, por el contrario, la intervención de los copistas ha provocado la superposición de estadios lingüísticos heterogéneos; en el mejor de los casos, la diferenciación sólo será factible con sólidos conocimientos de historia de la lengua. En el proceso de edición crítica es importante distinguir entre variantes textuales —que atañen a la sustancia del texto, y que enfrentan lecturas genuinas a alternativas espurias— y variantes de lengua —que afectan a la forma de variantes potencialmente genuinas—, manifiestas éstas en los niveles léxico, morfosintáctico y discursivo; en la práctica, la categorización sólo puede hacerse en cada tradición textual concreta, pues, en su caso, el conocimiento de la fuente de la obra o de sus convenciones métricas permiten a menudo catalogar como variante textual una aparente variante de lengua. La modificación de los textos en su transmisión es un fenómeno complejísimo: el copista, por una parte, refleja parcialmente su modelo —tal vez ya alterado por amanuenses anteriores— y, por otra, introduce soluciones propias. Estas modificaciones pueden afectar a la estructura y el contenido (por permutación, omisión o adición de secciones), a elementos textuales —en realidad, no

[11] Http://depts.washington.edu/hisprom [septiembre de 2007].

distinguibles cualitativamente del grupo anterior, por lo que tal vez una distinción entre unidades macrotextuales y microtextuales sería más conveniente—, y a las variantes de lengua (con o sin trascendencia textual, sistemáticas o no sistemáticas). Sánchez-Prieto se pregunta si los grados de modificación textual y lingüística en una copia guardan algún tipo de proporción, o si están condicionadas por la época o el género; pero la respuesta requiere datos previos aún por recopilar. En la sección final de este artículo rico y denso, se reflexiona sobre la práctica editorial en el hispanomedievalismo. Dado que una edición crítica exige conocimientos varios, no sólo filológicos, es de lamentar la «barbarie del especialismo» que afecta cada vez más a las humanidades. Un primer problema para el editor radica en la distinción, casi nunca clara, entre la lengua del copista y la lengua del autor. A juicio de Sánchez-Prieto, la variación lingüística de los códices desaconseja el intento de restauración de la lengua original, de modo que, en las tradiciones con varios testimonios, recomienda seguir el uso verbal de un manuscrito concreto. A este respecto, conviene distinguir los dos sentidos habituales de la etiqueta *texto base*, que vale tanto para el modelo textual que proporciona la mayoría de las lecciones al editor —la acepción más apropiada—, como para el modelo lingüístico. En el primer ámbito, resulta un tanto hipercrítica la propuesta de adoptar un texto base «sólo cuando se cuenta con un manuscrito original, autógrafo o sancionado por el autor» (p. 154): es el ideal, sin duda, pero únicamente el estudio profundo de cada tradición textual permitirá tasar el grado de fiabilidad de los testimonios. En cuanto a la forma gráfica, en la línea de su conocido libro, Sánchez-Prieto recomienda la regularización de elementos sin repercusión fonológica; en este sentido, incluso la puntuación intentará interpretar el sistema del códice. Concluye el artículo con una nueva defensa de la edición crítica, frente a la mera transcripción de testigos.

Ana Vian («El nacimiento del texto y su interpretación: problemas de edición de diálogos manuscritos y anónimos en el Renacimiento», pp. 163-201) se ocupa del diálogo renacentista, su campo preferente de estudio, y articula el trabajo como síntesis de su dilatada investigación previa, con especial atención a las cuestiones de metodología editorial. Los diálogos del Quinientos son por lo general tradiciones textuales abiertas, con contaminaciones y variantes de autor que dificultan el establecimiento de un *stemma* y la aplicación del método Lachmann, frente al bedierismo y las nuevas formulaciones de la *scribal version*, a su juicio más apropiados aquí. Pero la particular transmisión del diálogo renacentista resulta especialmente interesante desde otra perspectiva: la crítica genética o genética textual, que concibe la obra como un trabajo de elaboración progresivo, con estadios prerredaccional, redaccional y, en su caso, preeditorial y editorial; y considera la variante, antes que error, como sinónimo de reescritura. Los problemas histórico-literarios y textuales del *Viaje de Turquía*, el *El Crotalón* o *El Scholástico*, entre otros escritos, permiten a Vian teorizar sobre la transmisión y edición de manuscritos del s. XVI, con abundante ejemplificación traída de aquellos diálogos. Así, el estudio material del manuscrito —soporte, tintas, caligrafías, escolios...— puede informar no sólo acerca del copista, sino también del autor —de modo más evidente en el caso de autógrafos— y los lectores, y resolver, por ejemplo, problemas de atribución. Los manuscritos anónimos a veces lo son sólo en apariencia, pues el autor se ha ocultado parcialmente tras un seudónimo críptico. En las tradiciones con dos o más testimonios, es tarea fundamental del estudioso distinguir entre variantes de copista y variantes de autor, caballo de batalla del editor de textos literarios; una de las manifestaciones de la doble redacción es la autocensura; a veces, la

fuente subyacente permite distinguir la lección autorial de una intervención ajena, pero los casos de corrección estilística resultan especialmente dificultosos. Un dilema esencial permanece incluso después de resolver enigmas como los anteriores: determinada una primera y una segunda redacción, ¿qué editar? La crítica textual tiende a la última voluntad del autor, mientras la crítica genética sitúa ambas versiones en el mismo nivel de importancia. En realidad, estos ejemplos ponen de relieve cómo crítica y genética textual deben entenderse como disciplinas complementarias, y no antinómicas.

Antonio Hidalgo («Algunos problemas sobre la transcripción e interpretación de la entonación en conversaciones coloquiales espontáneas», pp. 203-247), en el dominio de la lingüística de corpus, se centra en las recopilaciones orales de conversación coloquial. Además del *Corpus de Variedades Vernáculas Malagueñas* de la Universidad de Málaga y del *CREA* de la Real Academia, con un subcorpus oral, en la Universidad de Valencia trabaja el Grupo *Val.Es.Co*, que ciñe su estudio al español coloquial. En la recogida y formalización del corpus, al lado de las grabaciones, el tratamiento informatizado de los datos requiere transcripciones fieles, cuyos sistemas se analizan en el trabajo, con particular atención a los elementos suprasegmentales, que carecen de convenciones generalizadas. Para la interpretación de los datos, son fundamentales las nociones de *acto* y *subacto*, unidades mínimas de la conversación, cuyas relaciones internas están condicionadas por la entonación.

La tercera y última sección del volumen, dedicada a la edición de textos y los recursos informáticos, está integrada por un extenso trabajo de José Manuel Lucía Megías («Informática textual: nuevos retos para la edición y difusión de los textos [bibliotecas virtuales y bancos de datos textuales]», pp. 251-302). La introducción recrea los orígenes de la «informática humanística», que ya en los años 40 del s. XX tiene un hito en la edición electrónica de las obras de Tomás de Aquino promovida por Robert Busa y desarrollada técnicamente por IBM. A diferencia del mundo anglosajón, que acoge pronto la disciplina en sus planes de estudios, en la mayoría de los países europeos el ritmo de implantacón está siendo mucho más lento: con la excepción de Italia y, en menor medida, Francia, la informática humanística sólo manifiesta cierto desarrollo en una de sus ramas, la lingüística computacional. Fuera de este ámbito, en las universidades españolas sólo las facultades de Sociología y de Ciencias de la Información parecen advertir la importancia creciente de la nueva disciplina, menos representada en las facultades de Filología o Historia, pese a que ésta será unas de las líneas potenciadas en la educación superior europea de acuerdo con el Tratado de Bolonia de 1999.

Una de las secciones de la informática humanística tiene por objeto de estudio el texto: la informática textual, que puede enfocar el análisis desde los puntos de vista editorial, documental, instrumental (con programas específicos para la edición y análisis de textos), hermenéutico y didáctico. Lucía Megías centra su trabajo en los dominios editorial y documental, en donde entran las bibliotecas virtuales y los bancos de datos electrónicos, evaluados críticamente. Y destaca ya en este punto una carencia lamentablemente habitual en esta clase de herramientas: la desproporción entre el elemento informático y el rigor filológico, éste a menudo postergado.

Las bibliotecas textuales se pueden dividir en tres grandes categorías: bibliotecas facsimilares, bibliotecas especulares y bibliotecas hipertextuales. La digitalización facsimilar a menudo camina de la mano de las grandes bibliotecas, que, superada la microfilmación,

emplean el soporte electrónico para reproducir sus fondos más valiosos —así, la British Library o la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense, entre otras—; pero también hay bibliotecas temáticas, como *Berkeley Digital Library Sunsite (Catalonian Manuscripts)* o la *Biblioteca Digital Valenciana (BIVALDI)*; mención aparte merece la biblioteca *Gallica* de la Bibliothèque National de France, cuya finalidad es ofrecer en formato PDF multitud de textos, de bibliografía primaria y secundaria, de difícil localización. Las bibliotecas especulares reúnen textos digitalizados, tanto escaneados de ediciones previas como tecleados expresamente, que se presentan con las características tipográficas de la edición impresa; en un principio, estas bibliotecas tendían a renunciar a la herramienta informática complementaria, pero en los últimos años son frecuentes al menos los buscadores textuales y las concordancias electrónicas. La naturaleza variopinta de este conjunto induce a Lucía Megías a entrecruzar muy distintos criterios de clasificación, que permiten distinguir bibliotecas acumulativas, bibliotecas por digitalización de textos previos y bibliotecas de textos preparados *ex professo*, todas ellas subclasificadas según el mayor o menor rigor editorial; de este modo, las bibliotecas acumulativas, como *Project Gutenberg*, aspiran a una ilusoria universalidad que sacrifica de inmediato la calidad filológica; los proyectos de digitalización de textos analógicos no siempre se libran de este mismo lastre —así, el planteamiento inicial de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, con una primitiva selección de textos de dictado económico (los derechos de autor), criterio afilológico que en los últimos tiempos lleva camino de corregirse, en especial en la sección *Biblioteca de Obras y Autores Clásicos*—, frente a propuestas de rigurosa concepción inicial, como RIALTO (poesía provenzal) y RIALC (literatura catalana antigua), bajo dirección de Costanzo di Girolamo; las bibliotecas de textos digitales originales presentan también distintos niveles de rigor: ABU (de ámbito francófono) proyecta útiles instrumentos informáticos (concordancias, índices de frecuencia o sistemas de transferencia de archivos) sobre una base de escaso rigor textual, cuidado en cambio en *Parnaseo*, dirigido por José Luis Canet, o *Cibertextos*, de Miguel Garci-Gómez, dos de los proyectos más interesantes en el ámbito de la literatura española. Las bibliotecas hipertextuales, en fin, se apoyan en materiales semejantes, sometidos a nuevos lenguajes de codificación, que abren las perspectivas de análisis; el proyecto más destacable aquí es *IntraText*, que acoge más de cinco mil títulos de treinta y siete lenguas: además de la secuencia lineal del texto, es posible crear listas de palabras (por orden alfabético o inverso, frecuencia y longitud), concordancias y estadísticas; una vez más, el celo filológico es escaso, con una selección textual oscura que acorta el alcance de los resultados.

Los bancos de datos textuales tienen también por materia prima los textos, pero, más que como discurso secuencial, organizados en un archivo que permite la aplicación de diversas herramientas informáticas complementarias. En las letras españolas, destacan dos amplios corpus: el *CORDE* de la RAE (con más de ciento ochenta millones de registros) y el *Corpus del español* de Mark Davies (alrededor de cien millones). El *CORDE* alberga textos de procedencia predominantemente escrita anteriores a 1975, ya escaneados a partir de impresos, ya conseguidos en formato electrónico (así, el corpus del HSMS de Madison) o tecleados en formato digital. Las herramientas de este banco de datos son muy variadas: las búsquedas se pueden hacer por autor, obra, cronología, medio (libro, revista, oral...), geografía o tema (lírica, narrativa, teatro...); la recuperación de la información permite seleccionar documentos, concordancias, párrafos o agrupaciones; se pueden extraer asimismo estadísticas y aplicar filtros con notable flexibilidad. En el debe del proyecto, no

obstante, se hallan las ya conocidas carencias filológicas y ecdóticas en la informática textual hispánica: la selección de ediciones no sigue criterios claros ni uniformes —parece que los derechos de autor vuelven a ser un problema—, de donde se deriva una presentación gráfica heterogénea —que hace inviable, por ejemplo, todo estudio grafemático—; pero más llamativa es la indistinción entre la fecha de creación de la obra y de su copia —defecto, por otra parte, común en nuestros estudios de gramática histórica—, que condiciona para mal los datos cronológicos, por esencia fundamentales en el *CORDE*. En cuanto al *Corpus del español* de Davies, nutrido de los materiales del HSMS, *ADMYTE*, la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* y las obras de Gonzalo de Berceo, destaca por la comodidad de su diseño, que permite buscar fácilmente por palabra o frase exacta o sinónimos, o determinar índices de frecuencia, entre otras posibilidades; más dificultoso es el rastreo por lemas, pues sólo una pequeña parte del corpus está lematizado; como en el *CORDE*, los datos cronológicos están afectados por la confusión de génesis de la obra y copia.

Lucía Megías concluye está sección y el artículo entero incidiendo en una idea de partida, demostrada a cada paso en la exposición: en informática textual, las herramientas electrónicas, por muy sofisticadas que resulten, pierden eficacia cuando el material de base, los textos, no está fundado con rigor en la filología y la crítica textual, deformación tristemente extendida.

Considerado en conjunto, el volumen reseñado constituye una valiosa aportación a la teoría y práctica de la edición de textos. No pretende ser una guía sistemática, un manual de la disciplina, sino un útil complementario, y, en este sentido, cabe destacar que la reflexión sobre la edición de textos de transmisión oral y sobre las pujantes herramientos informáticas son infrecuentes en los manuales clásicos —en el segundo caso, de manera comprensible por pura cronología—. Si acaso, en la selección de asuntos de las secciones primera y segunda resulta llamativa la marcada heterogeneidad de criterio: si la primera parte se circunscribe al romancero —apenas hay referencias, siquiera de pasada, al cantar de gesta y a la lírica tradicional—, la segunda parte alberga trabajos de lo más dispar —sobre edición de textos medievales, de diálogos renacentistas y lingüística de corpus—. Pero no es sencillo, ciertamente, proponer otras alternativas convincentes. Centrar la segunda sección en un género medieval culto y escrito, para establecer un contraste con el romancero, resultaría parcial, al obviarse la comparación con la tradición romanceril moderna. En teoría, un género de origen medieval y pervivencia posterior sería más oportuno, aunque no se me alcanza ninguna modalidad con vigencia e interés ecdótico en la actualidad. Sumado a todo ello el interés intrínseco de las colaboraciones del volumen entero, el resultado es de un valor excepcional en el campo de la edición filológica de textos.

JUAN CASAS RIGALL
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

**Jean-Claude Villegas. *Paris, capitale littéraire de l'Amérique latine*. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007, 238 págs.**

Constatar la originalidad y la vitalidad con las que América Latina ha forjado su ámbito literario no parece tarea novedosa tras la evidencia de éxitos editoriales de carácter mundial, el renombre y prestigio adquiridos por ciertos autores o el interés que su producción ha sido capaz de despertar más allá de la fronteras del subcontinente. Sin embargo, reflexionar sobre el proceso de internacionalización experimentado por la literatura latinoamericana contemporánea sigue siendo una labor necesaria dado que permite profundizar en la especificidad que la caracteriza al quedar inserta en un contexto todavía más amplio que contribuye a cristalizarla. Tal reflexión supone adentrarse en las relaciones que la creación literaria del otro lado del Atlántico ha mantenido con Europa y más precisamente con la ciudad de París, percibida como referente geográfico y cultural en la construcción de la historia de la literatura universal. Explicar los mecanismos que han regido estas relaciones a lo largo del siglo XX y valorar el papel que la capital francesa ha podido desempeñar en el despuntar y afianzamiento de la literatura latinoamericana es el objetivo del libro *Paris, capitale littéraire de l'Amérique latine* de Jean-Claude Villegas, catedrático de literatura hispanoamericana contemporánea de la universidad de Borgoña.

El autor opta por un método que se inscribe en la línea de estudio de la sociología de la literatura en detrimento del análisis de los discursos literarios por lo que su trabajo se aleja del plano propiamente literario para entroncar con la noción de civilización tan arraigada en el ámbito académico francés. Pese a que el título difícilmente consigue escapar de toda sospecha de eurocentrismo, la elección del autor implica sobrepasar el acto creativo que representa la obra para abarcar el conjunto de los actores que intervienen en dicho acto con el fin de adentrarse en los vínculos que se establecen entre autor y lector, y en los que editor y crítica ocupan una posición privilegiada. Pero además se pone de relieve el peso de la geopolítica en toda producción literaria y como consecuencia la necesidad de inscribir el estudio de la cultura en el marco de las relaciones de poder generadoras de lazos de sumisión o de dominación. Por ello, y desde las primeras páginas, es perceptible ese tira y afloja que se establece entre la singularidad literaria propia de los particularismos nacionales y un innegable anhelo de universalismo, tensión que ha marcado la expresión narrativa latinoamericana y que ha servido de piedra de toque para los investigadores que han desarrollado el viejo paradigma de la influencia. En esta línea resulta evidente la necesidad de incorporar la función desempeñada por la ciudad de París convertida en vivero cultural o lugar geográfico de paso o de estancia de escritores procedentes del continente americano. Sin embargo, el estudio supone un intento de superación de esta percepción unívoca de las relaciones culturales al considerar las modalidades de recepción de modelos, por lo que la capital francesa es valorada como una llave maestra del proceso que incluye la creación, difusión, comercialización, lectura y reconocimiento de una obra literaria, cuyos mecanismos resultan tan complejos como determinantes a la hora de comprender la dimensión internacional que con el tiempo ha adquirido la literatura latinoamericana.

El estudio presenta tres partes que recorren las múltiples experiencias de escritores en el camino hacia la producción literaria y las diversas técnicas de reapropiación llevadas a cabo desde las instancias culturales parisinas. Este itinerario se hace testigo del movimiento

oscilatorio existente entre internacionalización y aislamiento, dos constantes de la literatura latinoamericana.

En la primera parte se explican las razones de ser del desplazamiento que pautó el naciente universo literario latinoamericano fraguado a mediados del siglo XIX y que situó la capital francesa en punto de destino inevitable tanto para la impresión, publicación y difusión de una obra como para la obtención del reconocimiento de su autor. El recurso de París como cita obligada es el reflejo de una continua deslocalización ya presente desde la independencia política pero que, más allá de ésta, siguió imponiéndose a lo largo del siglo XX. Según la investigación de Jean-Claude Villegas, si el tránsito de una literatura postcolonial a un conjunto de literaturas nacionales estuvo marcado por la búsqueda permanente de una identidad, el deseo de construcción de un bagaje cultural propio a cada uno de estos países recién creados encerró una toma de posición ante el reiterado dilema entre civilización y barbarie, presente en países cuya historia había permanecido atrapada por relaciones seculares de sumisión y dependencia. Y es precisamente en ese doble desafío de construcción literaria y política donde se inscribiría el deseo de los escritores latinoamericanos de conocer otros modelos literarios, sea para imitarlos o para sobrepasarlos, y al mismo tiempo de dirigir la mirada a referentes de la ciudadanía consolidados por una tradición histórica. En esta óptica París despuntaría por el prestigio y dinamismo de su universo cultural pero también por su capacidad de exponer un modelo político que hunde sus raíces en la declaración de los derechos del hombre y del ciudadano. Quedan así expuestas las bases sobre las que asentar una interpretación que entronca con el paradigma de la influencia pero que, al extender el interés a la dinámica de la recepción, intenta superarlo. La finalidad es comprender la atracción que despierta la capital francesa y su capacidad de convertirse en eslabón esencial de la fabricación de la literatura latinoamericana.

De ahí que la aportación más novedosa de esta parte titulada «Le dénuement littéraire» se encuentre en el estudio que el autor realiza de los lazos que los escritores latinoamericanos establecen con París no solamente en tanto que elección individual restringida al ámbito creativo, sino inmersa en los imperativos que rigen el panorama literario pautados por la propia evolución del mercado del libro. El autor se adentra entonces en las interacciones entre Europa y América optando por un análisis cronológico que permite mostrar las luces y sombras que caracterizan cada período y su incidencia en la edificación del ámbito literario latinoamericano. Se analiza una primera mitad del siglo XX en la que la dependencia de los centros europeos hegemónicos queda puesta de manifiesto debido, en un primer momento, al prestigio de la edición parisina desde finales del siglo XIX hasta el brusco corte que supone el conflicto bélico de 1914; y después al esplendor del período de entreguerras caracterizado por un gran dinamismo cultural no exento de partidismos ideológicos en el que las revistas y publicaciones periódicas anteceden al libro como expresión de las vanguardias y hacen de la capital francesa un espacio de descubrimiento de autores extranjeros, caldo de cultivo de críticas y polémicas. Por su parte y como contrapunto, se hace un repaso de las deficiencias propias del mercado latinoamericano que explican esta atracción ejercida por París: la aparición tardía de una industria del libro autónoma; el desequilibrio entre una producción nacional y una producción importada a pesar del desarrollo editorial de los años 20 y 30, fruto del aumento de intercambios comerciales; las dificultades que encuentra el escritor en el laborioso camino hacia la profesionalización, lo que le obliga a practicar otro tipo de actividades que van de la política al periodismo pasando por la traducción, la enseñanza o

la función pública, y que contribuirán a acercarle o alejarle de la literatura según los casos. Este desequilibrio va a permanecer a partir de los años cincuenta pero esta vez en favor de la literatura latinoamericana que consigue crear y preservar un espacio propio en el proceso de internacionalización que experimenta el mercado del libro. Mientras la escritura latinoamericana asiste entonces a una liberación de modelos e influencias para imponerse como original y universal, por parte de los editores franceses, y ante la crisis que atraviesa le *roman français*, se gesta un interés creciente por la tendencia indigenista o exótica, que quedará plasmado en la multiplicación de nuevas colecciones. Además de las editoriales ya asentadas en el mercado como Gallimard o Grasset, nuevos editores consiguen transformar el paisaje francés: Robet Laffont, Pierre Seghers, René Julliard, Les Presses de la Cité ou Les Editions du Seuil. Las décadas de los sesenta y setenta hacen de nuevo indisociable el tándem literatura/política al impregnar las letras latinoamericanas del ímpetu de la causa revolucionaria cristalizada en la experiencia cubana y al provocar una llamada a la acogida y a la solidaridad francesas ante la diáspora propiciada por el establecimiento de dictaduras militares en los países del cono sur. Por último, los años ochenta son testigos de un nuevo empuje esta vez secundado por editoriales de reciente creación como Actes Sud, Éditions de l'Aube, Le Serpent à Plumes que muestran su interés por la expresión literaria latinoamericana al mismo tiempo que intentan hacer frente a la concentración de la industria editorial francesa que caracteriza el fin de siglo.

La segunda parte está dedicada a las denominadas «estrategias en busca de reconocimiento» puestas en práctica por el escritor y en las que el universo literario de la capital francesa queda incorporado con el fin de resolver el manido dilema de las letras latinoamericanas entre civilización y barbarie. Las opciones, individuales o colectivas, son múltiples y varían a lo largo del siglo. Villegas hace un recorrido por cada una de ellas y valora el papel desempeñado por las relaciones mantenidas con París en la culminación y reconocimiento internacional de la obra literaria. La primera experiencia es la protagonizada por los modernistas que, desde una estrategia de huida, apuestan por la civilización a través de la adopción del modelo francés como paso hacia el cosmopolitismo y la universalidad. La estancia parisina se inscribe aquí en la tradición del viaje a Europa que se forjó en el siglo XIX, y que permitió al modernismo redescubrir el propio continente y propiciar el alejamiento necesario para reivindicar el retorno a valores autóctonos, movimiento que fue capaz a su vez de generar una lengua literaria nueva, el español de Américas. En el período de entreguerras, con la intención de paliar la deficiencia que supone la imposibilidad del artista de afirmarse como tal en su propio continente, autores como Alejo Carpentier o Miguel Angel Asturias adoptan otro tipo de estrategia, esta vez marcada por el éxito, la de la superación de la visión europea dominante y del localismo reductor para elaborar otra realidad. Se trata de una mirada nueva sobre el continente, nutrida por una toma de conciencia propia. La cultura europea y más precisamente la francesa ya no es considerada como un modelo a imitar sino como un instrumento favorable para la creación. Como consecuencia de esta nueva percepción, se configura un nuevo lenguaje que va más allá de las prácticas literarias americanas y parisinas para expresar la confrontación y fusión de dos mundos hasta ahora antagónicos. Esa «troisième moitié» denominada por la crítica como realismo mágico, real maravilloso o barroco criollo abre a la literatura latinoamericana las puertas para llevar a cabo la conquista de París e iniciar el camino hacia el reconocimiento internacional. No obstante, una nueva estrategia se desarrolla a partir de los años sesenta para propiciar otro tipo de mestizaje, esta

vez a partir de la propia negación de la tradición hispanoamericana. Los protagonistas del traido y llevado *boom* reivindican una apertura al mundo anglosajón y a otros universos extranjeros que se inscribe en una nueva aspiración a un cierto cosmopolitismo. El resultado es una novedosa exploración del lenguaje y de las técnicas narrativas que producen una escritura inserta en una dialéctica entre modernidad y tradición. Coetáneamente la elección de la marginalidad se convierte en la estrategia desarrollada por autores como Borges, José Lezama Lima o Severo Sarduy, que mantienen al mismo tiempo una distancia o una cierta resistencia a la atracción que ejerce la capital francesa, y una demarcación de su propio territorio literario nacional. Permanecer en el exterior se convierte así en premisa para construir una obra aterritorial y seguir reivindicando la universalidad. La evolución de estas estrategias lleva a Jean-Claude Villegas a interpretar las corrientes más recientes que proponen un retorno a la naturaleza y a un nuevo telurismo como otra forma de retorno a la barbarie. El abandono del realismo mágico que caracteriza la novela del *postboom* y la apuesta por un realismo crudo alejan el universo literario latinoamericano de los referentes de la civilización para enraizarlo conscientemente en valores más autóctonos.

La presentación de este panorama de estrategias permite modelar una imagen poliédrica de la capital francesa, construida a medida que los escritores interiorizan la experiencia de la estancia y se dejan impregnar, se funden o se rebelan contra el paisaje literario francés. La historia del siglo XX nos ofrece así un París múltiple en el que se superponen diferentes mitos: el modernista de Rubén Darío, construido sobre la sensualidad y la elegancia, si bien será más tarde destruido por Manuel Scorza y recuperado de nuevo por Severo Sarduy; el mito del cineasta Hemingway que convierte la ciudad en fiesta y que será posteriormente rechazado por Alfredo Bryce Echenique; el de los ideales revolucionarios capaz de seducir a tantos intelectuales y artistas como Cortázar o Vargas Llosa; y finalmente, el del éxito y reconocimiento internacional obtenidos gracias al rigor y la disciplina, cualidades que han marcado las brillantes carreras de García Márquez o de Vargas Llosa. Una única ciudad que encierra numerosas percepciones y que alimenta una diversidad de modalidades de modelo. Cada una de las estrategias presenta además una serie de particularidades y de matices que hacen del recorrido de los principales escritores latinoamericanos contemporáneos experiencias originales e intransferibles. De ahí la importancia de los contraejemplos representados por autores como Arturo Uslar Pietri o César Vallejo que ilustran una vez más el carácter plural y complejo de las estrategias, y que obligan a introducir en esa búsqueda del reconocimiento el factor de lo imprevisible así como los límites de una ciudad también portadora de sombras, susceptible de caer en la instrumentalización ideológica o incluso en el provincianismo.

Pero además esta segunda parte abre una reflexión sobre la lengua entendida, por un lado, como medio de sobrepasar el aislamiento y de acceder a la universalidad, y por otro, como expresión de la influencia literaria ejercida por Francia sobre la América hispánica en detrimento de España. La introducción de americanismos que exigen apéndices explicativos o traducciones parciales al castellano indica la autonomía literaria americana en los ámbitos formal y temático, mientras que el recurso a la lengua francesa y los casos de bilingüismo dejan traslucir el conflicto francoespañol por la hegemonía cultural y la apropiación de un universo literario emergente. El lector agradece la alusión a las polémicas entre Miguel de Unamuno y Remy de Gourmont, o entre Pablo Neruda con Huidobro, Juan Ramón Jiménez y

Ricardo Paseyro, en la medida en que reflejan la existencia de transferencias, útiles para sobrepasar la concepción bilateral de los intercambios culturales.

Por último, la tercera parte valora las instancias que contribuyen a hacer de París una ciudad detentora de un poder literario y, en consecuencia, capaz de centralizar la expresión cultural, de gestar el reconocimiento, de catapultar a un escritor o de proclamar el valor universal de su obra. Bajo el título «S'approprier et dire la valeur littéraire», encontramos la importancia de todos aquellos intermediarios que intervienen en el proceso que separa al autor del lector. Directores de colecciones como Roger Caillois, editores como François Maspéro, traductores como Mathilde Pomès, críticos como Jean Cassou o investigadores universitarios como Claude Couffon, integran una lista más extensa de personalidades cuya labor resulta indispensable para comprender la introducción, recepción y presencia del mundo de las letras latinoamericanas en Francia. Junto a estos nombres, se destaca por un lado, la importancia de instituciones como la Maison de l'Amérique latine o el Centre National du Livre, entre otras, polos indiscutibles de difusión de la cultura latinoamericana; por otro, el papel desempeñado por publicaciones como *Mercure de France*, *Revue de l'Amérique latine*, *Nouvelle Revue Française* o *Europe*, indispensables en la tarea de descubrir y dar a conocer al público las novedades y valores procedentes del otro lado del Atlántico. Quizás merece una especial atención el apartado titulado «Traduire» en el que Villegas supera la exposición descriptiva para adentrarse en el análisis de las estrategias editoriales e insistir en las dificultades que encierra todo acto de traducción. A través de la puesta en práctica de los mecanismos de apropiación, adaptación e incluso alteración, queda una vez más expresada la voluntad manifiesta de las instancias parisinas de descubrir e integrar una literatura extranjera al patrimonio francés.

En definitiva, la historia cultural que aporta Jean-Claude Villegas contribuye a un mejor conocimiento de las relaciones entre Europa y América Latina a través del análisis de las estrategias que entraron en juego en el proceso de internacionalización que experimentó la literatura a lo largo del siglo XX. Al valorar los esfuerzos o facilidades de París para fabricar y preservar un patrimonio literario internacional, el lector reconoce una mirada que sigue proyectándose desde la óptica de la influencia, si bien queda puesta de manifiesto la complejidad de las dinámicas de intercambio y de los procesos de difusión, raramente lineales. La lectura de esta obra supone una reflexión sobre la búsqueda de modelos en sociedades marcadas por siglos de dominación, pero al mismo tiempo debe plantear la necesidad de invertir los términos tradicionales de intercambio cultural e incitar a considerar el postulado de una América latina suficientemente capaz de haber producido y producir sus propios modelos.

ARÁNZAZU SARRÍA BUIL
UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

## NOTICIAS BIBLIOGRÁFICAS

En la estela de la publicación de los doce tomos de las *Obras completas* de Leopoldo Alas, que la Editorial Nobel de Oviedo está a punto de llevar a cabo (pronto aparecerá el último: *Correspondencia. Índices ),* sale a luz la monumental biografía del autor de *La Regenta*, pensada, organizada y escrita por Yvan Lissorgues, catedrático de la Universidad francesa de toulouse (Yvan Lissorgues, *Leopoldo Alas, Clarín, en sus palabras (1852- 1901). Biografía*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2007. 1174 páginas).

«La base y la dinámica temporal y humana de esta biografía, *Leopoldo Alas*, Clarín, *en sus palabras,* - escribe Lissorgues - es, efectivamente, la palabra de Leopoldo Alas; palabra escrita que, por ser expresión de un *yo,* se hace voz al brotar en su presente. *Voz épica* cuando Leopoldo Alas evoca y enjuicia los elementos de su entorno político, social, religioso, filosófico y literario, y *voz lírica* cuando expresa el sentir que experimenta ante lo de fuera, cuando dice los movimientos de la vida interior y cuando plasma o sugiere las intuidas aspiraciones del alma. La *escritura viva* de esta persona singular y de esta personalidad intelectual y moral sobresaliente en el ambiente cultural y social de la época es un relato que se ciñe en presente a la vida cotidiana, intelectual, afectiva ... de don Leopoldo. El biógrafo intenta limitarse a urdir el tejido conjuntivo de tiempo y espacio del relato biográfico para dejar libre paso, siempre que es posible, al fluir del discurso del biografiado... (…) La filosofía, por decirlo así, de esta biografía es hacer que, gracias a la vitalización de los documentos, el biografiado se acerque lo más que se pueda a un *nosotros de todos los tiempos*, para que se le oiga, se le vea, incluso por dentro, se le entienda, pero ante todo a través de sus palabras.»

Dado que este libro nos llega cuando los materiales del volumen LXXXIII del *BBMP* entran en prensa, no podemos reseñarlo aquí con el detenimiento que merece como aportación fundamental para la bibliografía clariniana; reseña que anunciamos ya para el próximo volumen.

* * *

«Orígenes de la novela» *Estudios* es el título del volumen que han sacado a la luz la Sociedad Menéndez Pelayo de Santander en colaboración con el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria. En el libro se recogen el conjunto de ponencias presentadas por cualificados investigadores de distintas universidades en el *I Encuentro Nacional Centenario Marcelino Menéndez Pelayo* que se celebró en Santander los días 11 y 12 de diciembre de 2006, organizado por el CIEFP y la Sociedad Menéndez Pelayo y patrocinado por la Consejería de Educación del Gobierno de Cantabria. Este *Encuentro* tuvo como objetivo la revisión de esta obra del polígrafo santanderino de cara a un auditorio compuesto mayoritariamente por profesorado de Secundaria.

El volumen, publicado en abril de 2007, se inicia con las palabras de los diversos representantes institucionales que han participado en el mismo: desde el presidente de la Sociedad Menéndez Pelayo, a la Consejera de Educación y al propio Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Santander. A continuación, los organizadores del Encuentro y coordinadores del libro, Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez repasan el proyecto de

las Ediciones del Centenario y el valor de la obra de Menéndez Pelayo hoy en respectivas ponencias introductorias, a las que sigue un repaso de la profesora de la Universidad de Murcia Ana Luisa Baquero Escudero sobre el polígrafo santanderino como historiador de la novela y el papel que tuvo *Orígenes* en el desarrollo de la historia de la crítica del género novelesco. A continuación, Carlos García Gual, de la Universidad Complutense, analiza certeramente las aportaciones crítico-eruditas de don Marcelino al estudio de la novela griega y latina y María Jesús Lacarra (Universidad de Zaragoza) revisa su aportación al estudio del apólogo y el cuento. Las novelas de caballerías vistas por Menéndez Pelayo constituyen la materia de análisis del trabajo de Juan Manuel Cacho Blecua, también de la universidad zaragozana, y la novela sentimental y la influencia en ella del amor cortés es el eje de la ponencia de Jesús Menéndez Peláez (Universidad de Oviedo). Al estudio y vigencia de las ideas menendezpelayanas sobre la novela bizantina y pastoril dedican sus trabajos Miguel Ángel Teijeiro Fuentes de la Universidad de Extremadura y Carmen Parrilla de la Universidad de La Coruña respectivamente, y las ideas expuestas por Menéndez Pelayo sobre los cuentos y novelas cortas son el tema de la intervención de Carmen Hernández Valcárcel, de la Universidad de Murcia, mientras que Guillermo Serés (Universidad Autónoma de Barcelona), repasa la imagen que de *La Celestina* nos proporciona el polígrafo santanderino. Finalmente, las profesoras Consolación Baranda Leturio y Ana María Vian Herrero, de la Universidad Complutense revisan las diferentes obras que constituyeron el género celestinesco a la luz de las aportaciones de don Marcelino.

La bibliografía final, en la que los coordinadores del volumen han recogido en un único apartado los diferentes aportes bibliográficos de las ponencias, es rica y exhaustiva, y demuestra el esfuerzo y rigor intelectual de los ponentes y la capacidad de sugerencia que mantiene la obra crítica de Menéndez Pelayo. A todo ello hemos de añadir la cuidada presentación del mismo, en tapa dura, con sobreportada y ornamentado con un retrato de don Marcelino, obra de Jorge Elices.

Quede para un futuro no muy lejano la valoración más detallada de lo que ha supuesto esta publicación a través de una reseña amplia de la misma.

B.B.M.P.

# NECROLÓGICAS

**Manuel Revuelta Sañudo (1929-2007).**

Manuel Revuelta, director de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (BMP) de Santander desde 1976 hasta su jubilación en 1994, murió el 30 de julio de 2007. La muerte de una persona querida desgaja nuestro mundo, es decir, el orden establecido de nuestras relaciones. Por eso nuestra primera reacción es dar rienda suelta al dolor que ese desgajamiento nos produce. Pero si insistir en nuestra sensación de vacío nos pone en peligro de hablar de nosotros y no del amigo que nos ha dejado. Siempre debemos evitar la tentación del protagonismo, pero más en una revista científica, como es el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* (*BBMP*), donde la expresión del sentimiento debe ser la presentación entusiasmada de la obra del homenajeado. «Lleva quien deja y vive el que ha vivido» (A. Machado, CXXXIX). Deseo poner de relieve la obra que nos ha dejado Manuel Revuelta y sobrevive a la despedida de su persona.

Fue el bibliotecario ideal postulado por Menéndez Pelayo para la institución que legaba a su ciudad de Santander. Es posible que en el futuro la Universidad de Cantabria, en su misión de innovación y renovación constantes, atraiga la atención de los estudiosos del mundo hacia la capital cántabra. Después de todo, la universidad ofrece investigaciones en todos los aspectos de la realidad, mientras la biblioteca de un humanista tiene un perfil más limitado. Pero hasta el momento, y ya durante un siglo, la Biblioteca de Menéndez Pelayo ha sido, y esperamos que siga siendo, el motivo glorioso por el cual Santander ha sido foco internacional de referencia entre los hispanistas.

Según las estipulaciones de donación de la Biblioteca, el bibliotecario debe ser un gestor competente y un intelectual digno de reconocimiento. Manuel Revuelta fue un modelo de las dos cualidades. Poseyó además una capacidad especial para las relaciones públicas, que a veces comportaban la protesta y la queja, sobre todo con los políticos, para que la gran institución de Menéndez Pelayo no quedase postergada en los presupuestos municipales y regionales.

Otra exigencia del testamento de Menéndez Pelayo es que el director de su biblioteca sea miembro del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Para entrar en este colectivo, era necesario ser licenciado en Filosofía y Letras; Manuel Revuelta obtuvo ese título en la Universidad de Barcelona en 1969, y ese mismo año entró en el Cuerpo de Archiveros, ganó el concurso con el número uno y eligió la plaza de Director de la Casa de la Cultura y del Centro de Coordinación de Bibliotecas de la provincia de Santander. El prestigio adquirido en el desempeño de ese cargo, indujo al ayuntamiento de la ciudad a nombrarle director interino de la Biblioteca de Menéndez Pelayo en 1976, tras la jubilación de D. Ignacio Auilera Santiago. En 1979 se convocó el concurso en el que ganó el puesto de director efectivo.

En ese momento Revuelta tenía 50 años, y 40 cuando se licenció en Filosofía y Letras. Antes había sido sacerdote y había trabajado sobre todo en estudios bíblicos. Nacido en Madrid, a los dos años se instaló en La Cueva, pueblo cercano a Torrelavega. En 1940 comenzó los estudios de humanidades en el seminario de Santander (Monte Corbán). En los años inmediatos a la guerra civil, para asistir a la enseñanza secundaria el estudiante debía desplazarse al Instituto, que generalmente sólo existía en la capital de la provincia, o a algún colegio privado en grandes poblaciones. Como la residencia en la ciudad exigía pagarse una pensión, los pobres de los pueblos no podían permitirse el gasto. En aquellas circunstancias el único camino abierto a los pobres para desarrollar su capacidad mental eran conventos religiosos, totalmente gratuitos, o los seminarios del clero secular, que exigían una modesta contribución. Manuel Revuelta era huérfano y pobre, y en la Iglesia logró el enriquecimiento intelectual que después compartió con todos nosotros. El seminario le permitió la primera inmersión en las lenguas clásicas, cuyo conocimiento exige Menéndez Pelayo para los futuros directores de su Biblioteca.

A los cinco años de «humanidades» seguían en la carrera sacerdotal tres de filosofía. En ellos se estudiaban las disciplinas que todavía constituyen el curriculum de esa especialidad en las universidades: lógica, epistemología, metafísica, etc. Al final de ese tercer curso, los estudiantes pasaban al primer año de teología. En este momento, los que se habían distinguido por su brillantez en el seminario diocesano eran generalmente enviados a las universidades pontificias de Salamanca o Comillas, y los excepcionales a las distintas instituciones universitarias de Roma. En esta ciudad existía el Colegio Español, fundado en 1892 por el Beato don Manuel Domingo y Sol. En él residió Revuelta desde 1948 a 1956, obteniendo los títulos de licenciado en teología por la Universidad Gregoriana, y en Sagrada Escritura por el Pontificio Instituto de Estudios Bíblicos.

El catálogo de las tesis doctorales publicadas por la Universidad Gregoriana es el mejor testimonio del nivel de los estudios en aquella institución. El Pontificio Instituto Bíblico era especialmente famoso por las exigencias y la altura de sus programas. Además, en la década de 1950 coincidió en el Colegio Español un grupo de estudiantes que hoy, como sacerdotes o secularizados, son nombres prestigiosos en la cultura española. En 1951, ese grupo bajo la dirección de D. José María Javierre, el ilustre biógrafo de varios autores espirituales, fundó la revista *Estría* de creación literaria. En 2001, al conmemorar el cincuentenario de la revista, escribía D. Joaquín L. Ortega, director de la BAC, en el suplemento religioso Alfa y Omega, de ABC: «Javierre era el alma de *Estría*. El padre del invento y el muñidor de su talante y de sus contenidos. Andaban todavía por allí y por la Gregoriana nombres tan sonoros y tan entrañables como Eugenio García Amor, *Manuel Revuelta*, Ángel Alcalá, Ignacio Escribano, amén del citado Martín Descalzo, y con apoyos romanos tan estimables como los de García Villoslada,

Alonso Schökel y José María Valverde». El párrafo no necesita comentario. Todos los nombres mencionados son «preclaros» en nuestra historia cultural; sólo señalaré el de Ángel Alcalá, el brillante historiador, y he puesto en cursivas el de Manuel Revuelta, cuyo estilo castellano, terso, transparente y rico, se formó en aquel ambiente.

Instalado en Santander ya como sacerdote, Revuelta fue profesor del seminario y publicó varios libros de teología. En noviembre de 1963 dio en el Ateneo de la ciudad una conferencia con el título: «El Concilio Vaticano II y su paralelismo con el Concilio de Jerusalén». Llama Concilio de Jerusalén a la reunión narrada en los Hechos de los Apóstoles (15, 1-35), que significó la primera reflexión colectiva de los discípulos de Jesús, procedentes del judaísmo, sobre su misión con respecto al mundo pagano. Para Revuelta, el Vaticano II fue una especie de re-fundación de la Iglesia. Como estudioso de la Sagrada Escritura, estableció una relación con la Casa de la Biblia de Madrid, que ha continuado hasta los últimos años de su vida. En la magna edición española de la Biblia de Jesusalén, publicada en 1966 bajo la dirección de D. Evaristo Martín Nieto, revisó las traducciones y escribió las introducciones a varios libros del Antiguo Testamento.

Secularizado según los cánones del Derecho Eclesiástico, para Revuelta el cambio no fue traumático, porque no perdió su fe católica, aunque experimentó el dolor de quien tiene que despedirse de tantos amigos que habían puesto en él las mayores esperanzas. Esa crisis la describió *Lamento por un cura casado* (1977), «novela» en la que narra su cambio de horizonte. Desde el punto de vista intelectual, existe una continuidad sin fisuras entre la etapa religiosa y la secular de Revuelta. En la primera adquirió los conocimientos de lenguas—hebreo, griego y latín—y la cultura—pagana y bíblica, medieval y moderna—que le capacitó para desempeñar el cargo de Director de la Biblioteca de Menéndez Pelayo.

A partir de 1969, se dedicó a las bibliotecas con el entusiasmo de quien ha encontrado su verdadera vocación, primero en el Centro Coordinador de la provincia de Santander, y a partir de 1976, en la del hijo más ilustre de Santander. En 1973 publicó un artículo titulado «La calidad de la educación y la biblioteca», recogido en internet (*ANABAD*, Boletín XXIII, nn. 1-2, pp. 25-35). En él afirma que la misión de las bibliotecas es ser instrumentos de educación. Desde esa postura, su primera idea al hacerse cargo de la BMP en 1976, fue convertir en vivero de actividad intelectual para el presente y futuro una institución que en general se percibe como mero depósito del pasado. «A partir de ese momento [toma de posesión del cargo], don Manuel Revuelta orientó su actividad profesional en un doble sentido. De un lado, a atender todo lo referente a la dinámica cotidiana del prestigioso establecimiento cultural cuya gestión le había sido confiada, tarea que cumpliría con rigor y eficacia. De otro, a desarrollar una labor complementaria de la anterior, pero no por ello menos importante: la de

auspiciar una revitalización de la figura, el pensamiento y la obra de don Marcelino Menéndez Pelayo en un momento en que éste parecía condenado al olvido más absoluto» (Antonio Santoveña Setién, «Un menendezpelaysta cabal», en *El Diario Montañés*, 3 de agosto de 2007). Con ese propósito creó, con la aprobación de la Sociedad (hoy Real Sociedad) Menéndez Pelayo la colección «Estudios de literatura y pensamiento hispánicos». Esto ocurría en 1981, año en que se conmemoraba el tercer centenario del nacimiento de Calderón. A mí me pidió que inaugurase la serie, y el primer libro publicado en ella fue mi estudio *Calderón. Pensamiento y teatro* (1982, 2ª ed. 2001). La colección ofrece hoy un catálogo que responde de manera muy digna a la promesa de su título.

Junto a la Biblioteca de Menéndez Pelayo, la institución cultural más visible de Santander—de nuevo, antes de la fundación de la Universidad de Cantabria—era la Universidad Internacional de verano. Manuel Revuelta se propuso establecer todos los vínculos posibles de colaboración con la Universidad, cuyos cursos se dedicaban en general a investigar problemas del presente y se destinaban a un público joven. En ese proyecto organizó una serie de seminarios dedicados a estudios de síntesis de grandes humanistas españoles en su dimensión universal. El significado de la obra de Menéndez Pelayo fue un tema recurrente. No sé si ya tenemos una visión acertada y justa del papel del sabio de Santander en la cultura española. En su juventud luchó contra lo «último»: el krausismo. Ya en su precoz madurez se tuvo que enfrentar con el «modernismo» y con los escritores del 98. Ante los dos grupos Menéndez Pelayo sostenía que el momento más esplendoroso de la historia española había sido el siglo XVI, el de los grandes humanistas y el de la defensa del catolicismo frente a la reforma protestante. Como la palabra «catolicismo» es tan confusa, puesto que se puede referir a distintos tipos de teología, y siempre acecha la inconsecuencia entre la creencia teórica y la conducta práctica, pocas personas se detuvieron ni detienen en analizar la idea de catolicismo en Menéndez Pelayo. Por eso parece sobrevivir la imagen simplista que le presenta como adversario de la modernidad y como el corifeo de cualquier tipo de conservadurismo.

Los estudios sobre Menéndez Pelayo instigados por Revuelta se proponían calibrar el valor de esa percepción vulgar, definir la postura del sabio frente a la vida intelectual de su época, e investigar la virtualidad de su obra para el futuro. En el libro *Menéndez Pelayo. Hacia una nueva imagen*, publicado por la Sociedad Menéndez Pelayo en 1983, Revuelta tiene un artículo de 64 páginas titulado «La actividad intelectual de Menéndez Pelayo en su período 'polémico'» (227-290). Hoy, si catalogamos los elogios a Menéndez Pelayo de Unamuno, Azorín, Maeztu, Antonio Machado, Bonilla y San Martín, Menéndez Pidal, Américo Castro, Dámaso Alonso, Laín Entralgo, y en general de todos los que han conocido y conocen su obra, no necesitamos gran esfuerzo para superar visiones que sólo pueden persistir fundadas en ideologías ciegas y en la ignorancia.

Casi en los mismos días de su jubilación en 1994, publicó junto con Rosa Fernández Lera y Andrés del Rey Sayagués, el *Catálogo-Inventario de los manuscritos y papeles de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (segunda parte)*. Santander, Gráficas Resma, 1994, 216 p. La Primera parte había sido publicada en 1930 por Miguel Artigas, el primer titular de la BMP.

Pero la corona, o la joya de la corona, de la actividad de Manuel Revuelta como director de la Biblioteca de Menéndez Pelayo fue y sigue siendo la publicación del *Epistolario* del sabio. La obra consta de 23 tomos, 22 de cartas y uno de índices. Cada tomo lleva a su vez un índice de corresponsales y de personas mencionadas en las cartas. Se publican tanto las recibidas como las enviadas por el gran estudioso. El número de las recibidas es mucho mayor que el de las enviadas, en unos casos quizá porque Menéndez Pelayo no contestara, pero en general porque él conservó las que recibía y no es posible rastrear el paradero de las recibidas por muchos de sus corresponsales. El orden es rigurosamente cronológico, excepto en algunos casos en los que se han descubierto cartas que no se conocían antes de la publicación del *Epistolario*. En el tomo XXII el mismo Revuelta incluyó la mayoría de cartas de Menéndez Pelayo a Antonio Rubió y Lluch, obtenidas de los herederos de Rubió cuando ya iba muy avanzado el proyecto.

En una breve introducción al primer tomo, informa Revuelta de todo lo que sus predecesores en la dirección de la Biblioteca tenían ya preparado: clasificación y transcripción a máquina de muchas cartas, traducciones de algunas escritas en lenguas extranjeras, publicación de varios epistolarios concretos, cuya bibliografía se da en una sección especial, e incluso la preparación de los dos primeros tomos de lo que pretendía ser el epistolario completo. Después de reconocer lo que se encontró hecho, detalla también la nueva concepción del proyecto y, por consiguiente, los cambios que tuvo que introducir en el legado recibido, entre ellos descartar los dos primeros tomos. En todo momento reconoce la contribución de sus colaboradores, especialmente Da. Rosa Fernández Lera y D. Andrés del Rey Sayagués, asociados con su trabajo desde el principio, y que continúan enriqueciendo el *Epistolario* con nuevas cartas encontradas en distintas bibliotecas. Los 22 tomos compilados por Manuel Revuelta completan y ordenan todo lo publicado con anterioridad.

Las cartas suelen constituir la «instrahistoria» de la obra de un escritor. En ellas se ofrecen detalles de la gestación de trabajos o de relaciones e influencias. Las de Menéndez Pelayo permiten asistir al diálogo del sabio cántabro con intelectuales de todo el mundo occidental. Lo mismo que fue un europeo en la *Historia de las ideas estéticas* muchos años antes de que se lanzara la consigna de la europeización de España, fue europeo y americano (de Hispanoamérica y Angloamérica) por su propia abertura y por el respeto con que se dirigieron a él los humanistas de la América hispana y anglosajona. Entre 1880 y 1900 se puede

fechar el nacimiento y expansión del «hispanismo» internacional, es decir, la introducción en las universidades extranjeras del estudio científico de la lengua y literatura españolas, y en menor medida de la historia y el arte hispánicos (sin olvidar que todo movimiento histórico tiene precursores, alguno tan glorioso como la revista *Romania*, fundada en 1871, y en España Milà i Fontanals, Amador de los Ríos y otros). Pues bien, el *Epistolario* demuestra que los pioneros del hispanismo en Europa y en los Estados Unidos reconocieron a Menéndez Pelayo como el maestro y segura referencia para la orientación de sus estudios.

«Lleva quien deja y vive el que ha vivido». Manuel Revuelta deja el ejemplo de una preparación global, interdisciplinaria, que es el mejor presupuesto para el estudio de los problemas culturales. Su envidiable formación le permitió ver los problemas intelectuales de hoy desde la extensa perspectiva de la cultura clásica y bíblica, e insertar cualquier texto en su contexto y trasfondo, condiciones para ser lo que fue: «un menendezpelayista cabal».

CIRIACO MORÓN ARROYO
CORNELL UNIVERSITY

## En recuerdo de mi compañero Manuel Revuelta

Como ya tuve ocasión de recordar en mi artículo *Manuel Revuelta, Bibliotecario*, publicado en *El Diario Montañés* el día 9 de agosto de 2007[1], la actividad del don Manuel Revuelta Sañudo, Director de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, dejó una huella perenne en multitud de campos como publicaciones, el extraordinario *Epistolario*, catálogos, reseñas, congresos, reuniones, artículos, pero donde me parecía a mí que quedaba más compendiada su huella era en las puntualísimas *crónicas* con que se cerraba siempre el *Boletín* y en las que, de forma ágil y sintética, se daba cuenta de la actividad tanto de la Biblioteca como de la Sociedad Menéndez Pelayo. De todas las crónicas querría yo destacar la que apareció en 1988 en el Tomo XLIV del *Boletín*, puesto que junto a las actividades de la Cátedra de Menéndez Pelayo, la *Crónica* del III Coloquio de Literatura y Pensamiento Hispánico, se daba cuenta de la muerte de don Enrique Sánchez Reyes, el 12 de septiembre de 1987.

En ese año coincidían los centenarios –uno de ellos en vida- de los dos primeros directores de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, don Miguel Artigas y el propio don Enrique, que celebró su centenario en vida, como he dicho. Con ese motivo en el *Boletín* se hace una amplísima referencia de los datos biobibliográficos de don Enrique, se recogen sus publicaciones, se hace memoria de las actividades celebradas en la *Cátedra* en la que distintos oradores aportaron información de primera mano de prácticamente medio siglo de la historia cultural de Santander. Pablo Beltrán de Heredia, Benito Madariaga, Carlos González Echegaray, José Luis Casado Soto y el propio Revuelta dieron pruebas manifiestas de la admiración que sentían por los ilustres bibliotecarios y por su obra tan íntimamente ligada entre sí. La Biblioteca, el *Boletín*, las *Obras Completas* de don Marcelino, todo aparecía relacionado en el devenir de, como ya digo, de la vida de más de medio siglo de uno de los faros intelectuales de la cultura de Santander, de Cantabria y, en definitiva, de España e Hispanoamérica.

La *Crónica* de 1988, de 42 apretadas páginas, aporta también las palabras finales de Germán Artigas (apellido ilustrísimo en la casa), y desde el punto de vista de tan versados conferenciantes, en una visión poliédrica y plural, el dilatado acontecer de unos bibliotecarios que pusieron siempre, a la biblioteca y a los fondos que custodiaban, a la Sociedad y al *Boletín* que les sirve de órgano de expresión, todo ello unido bajo el ilustrísimo nombre de Marcelino Menéndez Pelayo por encima de cualquier apetencia personal, cualquier afán de protagonismo y siempre al servicio del lector, de los lectores, según el lema

[1]http://www.eldiariomontanes.es/ prensa/ 20070809/ cultura /manuel-revuelta-bibliotecario_ 20070809.html

virgiliano *Sic vos non vobis* adoptado por el cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, cuyos 150 años de existencia se conmemoran en 2008 y a los que don Miguel Artigas, don Enrique Sánchez Reyes, don Ignacio Aguilera y don Manuel Revuelta se honraron en pertenecer y de cuya obra callada y, sobre todo, constante, tantos beneficios para la cultura se han derivado.

Qué bien supo interpretar la sociedad de Santander el alma de don Marcelino cuando rechazó la idea de erigir un monumento al ilustre polígrafo y remozó su modesto pabellón para convertirle en la magnifica biblioteca que lleva su nombre. Y qué bien supo don Marcelino prever lo necesario para que su biblioteca, *la única de mis obras de la que no me siento completamente insatisfecho*, estuviera al cuidado de hombres que como don Manuel Revuelta reunían sobradamente todas las condiciones para hacerlo. Descanse en paz.

XAVIER AGENJO BULLÓN
FUNDACIÓN IGNACIO LARRAMENDI

## Manuel Revuelta Sañudo

Manuel Revuelta Sañudo ha sido y será una figura importante en el mundo literario español, por su cargo al frente de la Biblioteca Menéndez Pelayo y por la importante obra bibliográfica que deja a las futuras generaciones. Todos los que amamos la obra de Marcelino Menéndez Pelayo debemos reconocer la importancia de la labor que este director ejerció en la Biblioteca Menéndez Pelayo durante diecisiete años. Don Marcelino había dejado por escrito las condiciones que debería reunir el director de su Biblioteca, debo decir que los requisitos eran muy duros, como pude comprobar como vocal suplente de un tribunal de oposición. Por ello, mi respeto y admiración a una persona que no sólo aprobó esos requisitos del fundador de la biblioteca sino que llevó mucho más allá su función, en concreto con el Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, ya que impulsó y difundió esta colección de una forma considerable. Su tesón y trabajo son patentes para aquellos que conocemos la labor de Dirección de este Boletín y que hemos intentado seguir su pasos, con mayor o menos fortuna.

Otra de sus tareas fue reunir y editar el epistolario de D. Marcelino, una herramienta de trabajo muy útil para todos aquellos que precisan datos para la recepción de las obras del polígrafo ya que pueden consultar las cartas que escribía y recibía. Además del «Epistolario» hay libros fundamentales que aparecieron bajo su responsabilidad a raíz de cursos y coloquios organizados en Santander, por ejemplo, «El erasmismo en España» de 1985; «Menéndez Pelayo: hacia una nueva imagen» de 1982 y «Pedro Salinas: estudios sobre su praxis y teoría de la escritura», de 1991.

Sirvan estas líneas de merecido homenaje.

LOURDES ROYANO GUTIÉRREZ
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA.

## Manuel Revuelta Sañudo, director del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*

Aunque con ello incurra en el peligro que, acertadamente, advierte Morón Arroyo en las páginas que preceden («hablar de nosotros y no del amigo que nos ha dejado»), permítaseme que abra esta breve necrológica evocando mi relación personal con quien durante una dilatada etapa ejerció, de manera admirable y ejemplar, la misma tarea que desde 2005 me cabe la honra de desempeñar: la dirección del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*.

Conocí a Manuel Revuelta Sañudo en los comienzos del curso 1976-1977, cuando, recién incorporado a mi cátedra en el Instituto de La Albericia, en Santander, frecuentaba la Biblioteca de Menéndez Pelayo para mis pesquisas peredianas, cuya sugerencia y estímulo debo a su entonces director, Ignacio Aguilera. Cuando, precisamente por aquellos días, le llegó su jubilación, me presentó a quien había de sustituirle; con su generosidad proverbial, ponderó los artículos y reseñas que yo había publicado en el *BBMP*, recomendándole que siguiese contando con mi colaboración. Como así fue: además de aportar algún otro artículo, notas y reseñas para el *BBMP*, ocasionalmente (primero, de manera informal; luego, ya como miembro de su Consejo Editorial) atendí sus demandas de asesoramiento acerca de trabajos pendientes de publicación, en cuyos asuntos yo podía tener alguna competencia.

En su necrológica para *El Diario Montañés*, el 3 de agosto de 2007, escribía Antonio Santoveña que Revuelta supo elevar al *BBMP* hasta los niveles más altos de prestigio en su dilatada historia, desde 1918; idea que estoy dispuesto a suscribir, si se le añade el reconocimiento -tan justo como obligado- a su inmediato predecesor, don Ignacio, impulsor de ese esfuerzo que don Manuel supo mantener e incrementar, para que en el *BBMP* colaborasen las figuras más señeras del hispanismo internacional. Como actual director aspiro (con la eficaz ayuda de mis colaboradores, Raquel Gutiérrez Sebastián, Secretaria y Borja Rodríguez Gutiérrez, Editor) a continuar aquel estimulante ejemplo: si lo conseguimos ello será nuestro mejor homenaje a Manuel Revuelta Sañudo, director que fue del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, y a cuya memoria hemos querido dedicar este volumen LXXXIII.

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN
DIRECTOR DEL *BBMP*

## Un hombre para la cultura: Leopoldo Rodríguez Alcalde

Leopoldo Rodríguez Alcalde, escritor y crítico de arte, coleccionista y poeta, falleció el día 20 de agosto, en Santander, a los 87 años. Hijo Predilecto de esta ciudad (2000), que reconoció en su persona al «investigador del lejano pasado y testigo del presente más inmediato», Leopoldo formó parte de la nómina de poetas reunidos entorno de la revista *Proel*, aunque su labor intelectual más conocida entonces fuera como crítico y traductor. Con él ha fallecido una de las personalidades más importantes de la cultura local, que ha donado al Ayuntamiento de Santander su notable biblioteca de más de veinte mil volúmenes y a la Fundación Marcelino Botín su colección de pintura y obra gráfica.

A mediados del pasado mes de julio Leopoldo sufrió una caída en su piso del Paseo Pereda número 20, a consecuencia de la cual tuvo que ser internado en la Clínica Mompía. Dos semanas más tarde ingresó en la Residencia San Cándido, en la que estuvo unos pocos días; el domingo 19 de agosto tuvo que ser hospitalizado en Valdecilla, donde al día siguiente falleció.

Leopoldo Rodríguez Alcalde nació en Santander el 13 de junio de 1920, día de San Antonio. Era hijo de Leopoldo Rodríguez Fernández-Sierra, eminente médico de tendencias liberales, que le inició en el conocimiento de la literatura española y del teatro de la época (tenía alquilado un palco en el proscenio del Teatro Pereda); en 1933 facilitó que Leopoldo (*Polín*, entonces), poeta precoz, conociera en Madrid a Francisco Villaespesa. Fue precisamente la biblioteca de su padre el origen de la espléndida y nutrida biblioteca de Rodríguez Alcalde, en la que destaca el fondo de varios miles de libros en francés y lo más importante del teatro universal, incluyendo colecciones teatrales españolas como La Novela Teatral, La Novela Cómica y La Farsa.

Su tío, Carlos Rodríguez Cabello, fue, además de médico de Menéndez Pelayo, un reputado ginecólogo, director de la Casa de Maternidad de Santander. Rodríguez Alcalde estudió en el Instituto de Santander con profesores como José Royo, Alberto Dorao y Gerardo Diego. Es indudable, además, la importancia que tuvo en su formación su profesora particular de francés, Marguerite Saugnac, a la que debe su entusiasta afición a la literatura gala. Antes de 1935 era considerado en su ciudad natal un «niño prodigio»: había publicado cuatro libros de poemas y había obtenido un sonado éxito con sus versos en el Ateneo Popular. En aquellos años compaginaba su afición por la lectura con su gusto por el dibujo y el diseño de figurines para el teatro. En agosto de 1935 fue uno de los asistentes al recital que dio Federico García Lorca en La Magdalena.

Después de la Guerra Civil se licenció en Derecho por la Universidad de Oviedo, carrera que hizo por libre. Trabajó como funcionario por oposición en la Delegación local del Ministerio de Información y Turismo, desde la que ejerció de censor y colaboró activamente en la organización de eventos como el Festival

Internacional de Santander. Colaboró en la prensa regional, singularmente en el *Alerta*. Residió siempre en Santander, en el mismo piso del Paseo Pereda donde él mismo había nacido y había tenido consulta su padre; sólo abandonaba la ciudad para visitar Madrid, adonde iba tres o cuatro veces cada año. A lo largo de su vida pasó varias temporadas en Bilbao y Biarritz, lugares que aparecen evocados en algunos de sus poemas.

La trayectoria como poeta de Leopoldo Rodríguez Alcalde es una de las más interesantes de la segunda mitad del siglo XX, en cuanto al conjunto de los escritores nacidos en nuestra región se refiere. Hasta hace bien poco González Herrán le llamaba «el primero de los poetas vivos de Cantabria»; Lázaro Serrano le consideraba «uno de los más valiosos poetas de la generación de posguerra». También Leopoldo de Luis y Manuel Pinillos, entre otros, valoraron positivamente el conjunto de sus creaciones. Dos hitos bibliográficos de su obra poética son la recopilación titulada *Jugando a la vida (Poesía 1948-1978)* (Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1982) y la antología *Canciones para una biografía (Poesía 1948-1993)*, con prólogo de González Herrán (Madrid, Aldebarán, 1995). Estas obras nos introducen en una poesía de gran formalismo expresivo e inmejorable manejo del verso alejandrino. Leopoldo Rodríguez Alcalde siguió, como los otros miembros activos de la revista *Proel*, una trayectoria independiente y bastante bien definida, que, sin embargo no ha tenido detrás una amplia bibliografía crítica. Su poesía cubre prácticamente tres etapas. Una primera, hasta 1939, con cuatro poemarios «relegados» hoy pero importantes por las insinuaciones rítmicas que hay en ellos y que tendrían un mayor desarrollo posterior. Una segunda etapa, hasta la década de 1960, más o menos, con cuatro poemarios de gran madurez y lirismo, desde el tono inocente pero intenso de *Cancionero de Monte Corbán* (1952) hasta el neorromanticismo de *La invisible frontera* (1954)*, Playa de Octubre* (1961) y *La ceniza en la frente* (1961). La tercera etapa, amplia y heterogénea, contiene poemarios de tono variado, aunque con temas recurrentes, destacando, quizá, *Nocturno de otro país* (1975) y *La sonrisa ante el espejo* (1988); este título, con el *Cancionero de Monte Corbán*, estaban entre sus libros preferidos, según sus propias palabras. Tengo el privilegio de haber servido de humilde cauce a sus últimas publicaciones poéticas: en 2003 adaptó varios romances del *Romancero popular de la Montaña* de José María de Cossío y Tomás Maza Solano bajo el título *La Pasión de Cristo según Cantabria* (Santander, Junta de Cofradías Penitenciales, 2003); ese mismo año publicó en la revista *Vetus* su último libro original de creación, *Un vaso de buen vino*; y en 2007 él mismo tuvo ocasión de revisar la nueva edición de su *Viernes Santo* que incluí en *El Via Crucis de los poetas cántabros*, libro que, por cierto, tenía unas ilustraciones de Luis Cortines que le gustaron mucho. A pesar de que progresivamente fue limitando por motivos de salud sus apariciones públicas y la escritura manuscrita de textos, en los últimos años pudo colaborar con sendos poemas en los catálogos

dedicados a sus amigos Enrique Gran y José Hierro que yo mismo le mecanografié.

Destacada ha sido la labor de Rodríguez Alcalde como traductor de poesía francesa: Jules Supervielle, Saint John Perse, Alain Bosquet, Paul Claudel y Pierre Emmanuel son algunos de los poetas que tradujo con notable acierto. Resulta impagable la *Antología de poesía francesa contemporánea* (1950), decisiva lectura para sus poetas amigos de entonces, como José Hierro y Julio Maruri, y libro que perfectamente se podría reeditar hoy sin apenas alterar su contenido. Colaboró en *Proel*, *Peña Labra*, *Fontibre* y la revista y colección de libros que Manuel Arce auspició bajo el título *de La isla de los Ratones*. Entre su obra en prosa, publicó los relatos *Carmela Durán* (fines de los 40), *El loro del calendario* (1951) y *El duende* (1953).

Otra de las facetas ineludibles de Rodríguez Alcalde fue la de conferenciante. Innumerables y siempre eruditas fueron sus intervenciones en el Ateneo de Santander sobre temas como la literatura española y francesa contemporáneas, la pintura moderna española, el siglo XVIII y la Revolución Francesa, las Casas Reales europeas... También participó en las programaciones de la tertulia de El Gato Verde, la Sala Proel y la Galería y Librería Sur. Entre sus numerosos ensayos, firmó ocho estudios introductorios de la colección Antología de Escritores y Artistas Montañeses que dirigió Ignacio Aguilera: *Luis Barreda* (vol. I, 1949), *José Luis Hidalgo* (XII, 1950), *José de Ciria y Escalante* (XVII, 1951), *Benjamín Taborga* (XXXI, 1952), *Ignacio Zaldívar* (XXXIV, 1953), *Fernando Velarde* (XXXVII, 1954), *Ricardo Olarán* (XXXIX, 1955) y *E. Rodríguez R. de la Escalera, «Monte-Cristo»* (XLIX, 1958). Algunos de sus textos, sobre todo ensayísticos, se publicaron en Madrid y trascendieron, así, fuera de nuestra región: *Vida y sentido de la poesía actual* (Editora Nacional, 1956), *Hora actual de la novela en el mundo* (Taurus, 1959), *La juventud en la literatura contemporánea* (Fermín Uriarte, 1967), *Teatro español contemporáneo* (Epesa, 1973) y *Los maestros del impresionismo español* (Ibérica Europea de Ediciones, 1978). Sin embargo, haciéndose eco de las palabras de Menéndez Pelayo, siempre desconfió de la perennidad de las obras de crítica literaria y de la vanidad unida con frecuencia al oficio de escritor. Tras haber publicado dos biografías de *Leonardo Torres Quevedo* (Ediciones Cid, 1956, e Institución Cultural de Cantabria, 1974), recibió el III Premio «Leonardo Torres Quevedo» de los Amigos de la Cultura Científica. Ha dejado sin publicar, entre otros textos, *Verbo y acción*, una biografía del gobernador Joaquín Reguera Sevilla. En Santander publicó *Retablo biográfico de montañeses ilustres* (Estvdio, 1978, 2 vols.) y *Las escritoras de sangre real* (Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Santander, 2002). Dos de sus últimos libros en prosa tienen especial interés para conocer el pasado cultural más próximo, la *Crónica del veraneo regio* (1991) y *Miradas y situaciones* (2001). Como dato verdaderamente reseñable, cabe indicar que Leopoldo escribía en cuadernos o

cuartillas numeradas y lo hacía sin apenas tachaduras y de corrido, como si tuviera en la cabeza el libro desde el principio hasta el final y lo copiara en el papel.

Por otro lado, la concesión del Premio Lázaro Galdeano de Crítica de Arte (en 1976, a consecuencia de lo cual fue elegido entre los Montañeses del Año por el Ateneo de Santander) supuso la culminación de una prolífica dedicación a la crítica de arte a través de artículos de prensa, monografías e infinitud de catálogos: son muchos los artistas a los que dedicó textos críticos. Entre toda su obra crítica sobre arte, destacan *El coleccionismo de pintura en España* (Santander, Fundación Marcelino Botín, 1990) o los estudios monográficos de los pintores Agustín de Riancho, José Gutiérrez Solana, María Blanchard, Enrique Gran y Antonio Quirós. Leopoldo recibió varios homenajes por su fecunda trayectoria: en septiembre de 1989, por ejemplo, se le brindó uno en el Casino de Santander promovido por el Ateneo, el Ayuntamiento y la Asamblea Regional. No podemos olvidar la faceta de Rodríguez Alcalde como coleccionista de pintura y obra gráfica; en 1992 se pudo ver en el Palacete del Embarcadero de Santander la exposición de una selección de su apreciada colección de obra gráfica internacional.

Extraordinario lector, le molestaba que se le preguntara por los libros que se había leído a lo largo de su vida: fueron, sin duda, miles, los que forman su biblioteca, cuya calidad y cantidad le habían facilitado una independencia de fuentes documentales para escribir sus ensayos. Rodríguez Alcalde estaba dotado de una memoria verdaderamente prodigiosa, de la que hacía gala en cada conversación, cuando recitaba viejos poemas, citaba algún pasaje teatral o traía a colación algún título perdido en la vasta bibliografía que llegó a manejar. Algo clasista y también a veces algo cascarrabias, Rodríguez Alcalde siempre estuvo dispuesto sin embargo a guiar con su palabra a los jóvenes escritores y pintores que acudían a su casa en busca de consejo, y no sólo, como se ha dicho, bajo el amparo de una copa de coñac. Con frecuencia se lamentaba de la falta de diálogo y contacto intelectual entre las personas interesadas por la cultura. La tertulia fue una de sus mayores aficiones, máxime si ésta se desarrollaba por los cauces del arte, la erudición y la sensibilidad estética, aspectos en los cuales mostraba generosamente todo su conocimiento. Forman un amplio grupo los artistas que unieron sus primeros pasos a su palabra prudente y experimentada.

Aunque Rodríguez Alcalde no fue miembro de la Sociedad Menéndez Pelayo ni participó directamente en el *Boletín de la Biblioteca*, fue lector incondicional de la obra de Marcelino Menéndez Pelayo y un buen conocedor de la producción literaria de su hermano Enrique. En las numerosas conversaciones que disfruté con él soy testigo, por ejemplo, de sus referencias de memoria a pasajes de los *Heterodoxos* o la ponderación de su juicio al hablar de las *Memorias de uno a quien no sucedió nada*. En alguna ocasión me pidió que confirmara algún dato bibliográfico

en la Biblioteca de Don Marcelino, que tenía, como no podía ser menos, como uno de los mayores tesoros de la ciudad en la que siempre vivió.

MARIO CRESPO LÓPEZ
SANTANDER

# RESÚMENES Y PALABRAS CLAVE

**FRAILE GIL, José Manuel. *El Raptor Pordiosero* y *La Dama Pastora* en una versión campurriana (Cantabria).**

Resumen:
En la Baja Edad Media los poemas épicos y caballerescos toman nueva forma en la Península Ibérica: la del romance en castellano. El Romancero tiene su correspondencia directa en la balada románica, nacida en los territorios donde imperó el latín, y ambas formas se inscriben dentro de un género mucho más amplio que podríamos denominar como balada occidental, que compartió temas y argumentos por encima de las barreras lingüísticas. Por caminos diferentes –el catalán octosilábico y el cantábrico en versos de seis sílabas- penetró en España la balada que titulamos *La dama pastora*, que a veces unió su argumento en el área Noroeste a otra balada que conocemos por *El raptor pordiosero*. Este maridaje alcanzó su forma más perfecta en el área de Cantabria, donde hasta hoy hemos podido recoger bellísimas versiones como la que ahora analizamos.

Palabras clave:
Romancero. Balada. Cantabria. Campoo. Rapto. Reencuentro.

Abstract:
In the Late Middle Ages epic and chivalric poetry is transformed into a new mode in the Iberian Peninsula: the Castillian romance. The Romancero has its direct correlative in the Romanesque ballad, born in the Latin-influenced territories, and both forms are inscribed within a much wider genre which can be called Western ballad, which shared themes and plots across linguistic barriers. The ballad known as The Shepherd Lady was introduced in Spain through different poetic media – octosyllabic Catalan and hexasyllabic Cantabrian; its plot was at times fused (in the Northwestern area) with that other ballad known as The Beggar Kidnapper. This combination reached its most perfect form in the Cantabrian area, where to this day numerous beautiful versions have been preserved, such as the one we analyse in this paper.

Key words.
Romancero. Ballad. Cantabria. Campoo. Kidnapping.

**PEDROSA, José Manuel. *La* Cantiga *212 de Alfonso X (*La buena mujer de Toledo que prestó un collar a una mujer pobre, y se lo robaron*) y* El collar *de Guy de Maupassant.***

Resumen:
La *Cantiga 212* de Alfonso X el Sabio y el cuento *El collar* de Guy de Maupassant presentan coincidencias argumentales muy significativas. Son analizadas dentro de un marco amplio comparativo, que convoca muchas otras obras literarias: desde la ópera *La gazza ladra* de Rossini hasta ciertos cuentos populares de los judíos o de Ceilán.

Palabras clave:
Alfonso X. Guy de Maupassant. Cuento. Rossini. Literatura comparada.

Abstract:
Alfonso X's *Cantiga 212*, and Guy de Maupassant's tale *La parure* show amazing coinci-

dences. They are analysed in a comparative scope, that attends to many other literary works: Rossini's opera *La gazza ladra*, some Jewish and Sri Lanka folk tales, etc.

Key words :
Alphonse X. Guy de Maupassant. Tale. Rossini. Comparative Literature.

**MARTÍN, Óscar. *Sobre héroes, tumbas y reyes: Cardeña, 1512 y la publicación de la* Crónica Particular.**

Resumen:
La *Crónica Particular del Cid*, publicada en Burgos en 1512 por Juan de Velorado,el abad de San Pedro de Cardeña, por orden del infante don Fernando, no ha recibido atención crítica hasta hace poco. En artículos recientes se ha apuntado que la publicación de esta crónica se explica dentro de una reacción comercial a la publicación en Sevilla en 1498 de la *Crónica Popular*. Si bien esta reacción comercial está detrás de la publicación de la *Crónica Particular*, este artículo profundiza en las causas que llevaron a la impresión de la misma mediante un análisis de las condiciones políticas y económicas que rodearon su publicación. Muestra cómo la *Crónica Particular* no sólo intenta promover las posibilidades sucesorias del infante Fernando mediante el énfasis en el linaje castellano del Cid, que se convierte en la base de la legitimación histórica de la monarquía, sino también cómo la crónica adecenta la visión del Cid para autorizar a Cardeña como centro oficial cidiano, purgardo la tradición precedente de aspectos negativos del Cid como la violencia y la bastardía.

Palabras clave:
Cid. Cárdena. *Crónica Particular.*

Abstract:
The *Crónica particular* del Cid was published in Burgos in 1512 by Juan de Velorado, Cardeña's abbot, at the behest of the Infante Fernando. It has received little attention until recently, when several critics have pointed out that its publication is a reaction to a previous publication in Seville in 1498 of another Cidian chronicle, the *Crónica Popular*. While there is, definitely, commercial competence between these two chronicles, this article examines the underlying politics and economics of the *Crónica Particular*. It shows how its publication tries to support not only Infante Fernando's claim to throne by extolling Cid's Castilian lineage as basis of monarchic legitimization but alsoit shows how it tries to centralize Cidian's tradition in Cardeña. The chronicle does so by means of a refurbishing of previous tradition that aims to present a sanitized Cidian model to diminish previous Cidian tradition's claims based in bastardy and violence.

Key words:
Cid. Cárdena. *Crónica Particular.*

**LUCERO SÁNCHEZ, Ernesto. *De la autobiografía al diseño seudodialogístico. La insuficiencia explicativa del punto de vista único: el caso de* Guzmán de Alfarache.**

Resumen:
La autobiografía ha sido considerada tradicionalmente como el elemento formal básico de las novelas de la serie picaresca. En el presente trabajo pretendemos mostrar, desde un acercamiento a la obra fundamental del género y a los comentarios críticos que ha suscitado el *Guzmán*, algunas de las insuficiencias del modelo autobiográfico tal y como se viene concibiendo, así como su posible apertura a una estructura superior de raíz dialogística. En el centro, la discusión esencial acerca del punto de vista único, aunque dual, como pretendida panacea explicativa del conjunto de la obra.

Palabras clave:
*Guzmán de Alfarache*. Picaresca. Autobiografía, Diálogo. Punto de vista. Narratario. Recepción inmanente.

Abstract:
Autobiography has been considered the main formal element in Picaresque novel. We try to show from an approach to the main novel of the genre, el *Guzmán*, that the autobiographical model, as it is usually understood, is not enough to explain the genre, which is supported by a superior or previous dialogistic structure, in spite of the traditional discussion on the narrator's single, but double, point of view as key of the serie.

Key words:
*Guzmán de Alfarache*. Picaresque novel. Autobiography. Dialogue. Point of view. Narratee. Textual receptors.

**IGLESIAS FEIJOO, Luis. *Cervantes, el* Quijote *y la ecdótica: a propósito de un libro de Francisco Rico.***

Resumen:
A propósito del último libro de Francisco Rico sobre el texto del "Quijote", se plantean cuestiones que tienen que ver con el modo de composición del libro tal como se hacía en la imprenta del siglo XVII y las consecuencias que ello implica en el momento de editar hoy su obra. De ahí se deducen principios ecdóticos que han de tenerse presentes no sólo para Cervantes, sino para cualquier autor del Siglo de Oro o posterior.

Palabras clave:
Francisco Rico. Cervantes. Quijote. Ecdótica.

Abstract.
Regarding the latest book by Francisco Rico on the text of "Don Quixote", plan-tean issues that have to do with the mode of composition of the book, as was done in the printing of the seventeenth century and the consequences involved in the time to edit his work today. It deducted principles be taken not only to Cervantes, but for any author of Golden Age or later.

Key words:
Francisco Rico. Cervantes. Quixote. Ecdótic.

**GARCÍA GARROSA, María Jesús. *«Unión de voluntades» y «Ajuste de intereses»: el matrimonio en el teatro sentimental del siglo XVIII.***

Resumen:
El artículo analiza el tema del matrimonio en el teatro sentimental español desde la perspectiva de la situación legal vigente y los cambios en las mentalidades y las prácticas sociales de la España de finales del siglo XVIII. Las obras estudiadas sugieren que la revolución sentimental originada por las nuevas corrientes de pensamiento no supuso la implantación de un ideal matrimonial asentado únicamente en el amor y en la libre elección de los contrayentes. La tesis de este trabajo, a la luz de los textos analizados, es que son los hijos los que plantean un modelo de matrimonio que no sólo toma en consideración los aspectos afectivos, sino también las implicaciones materiales de la unión conyugal, y que los jóvenes son los primeros en defender los valores tradicionalmente asociados al matrimonio por interés decidido por padres o tutores: el honor, el estatus o la riqueza, los que garantizan el orden social establecido. Se difunde así desde los escenarios un modelo de matrimonio basado en el amor razonable, en el que coinciden el afecto y la libre voluntad de los esposos con los intereses de las familias y del conjunto de la sociedad.

Palabras clave:
Matrimonio. Teatro sentimental. Historia social. Siglo XVIII. España.

Abstract
The present article analyses the issue of marriage in late 18th-century Spanish sentimental drama as viewed from the twin perspectives of prevailing legal conditions and changes in attitudes and social practices. The works featured suggest that the sentimental revolution arising from new modes of thought did not entail the acceptance of an idealized concept of marriage based solely on love and a free choice of marital partner. The conclusion to be derived from the texts analysed here is that the young advocated a model of marriage which took into consideration not only the affective features but also the financial implications of matrimony, and that they were the first to defend a set of values traditionally associated with marriage based on interest as laid down by parents or guardians; values such as honour, status and wealth, which sustained the established moral order. The theatre promoted a model of marriage based on love and reason, in which affection and the free will of the matrimonial couple concur with family interests and the interests of society as a whole.

Key words:
Marriage. Sentimental drama. Social history. Eighteenth-century Spain.

**BALDISSERA, Andrea.** ***Metastasio en España, entre traducciones y adaptaciones.***

Resumen:
El éxito europeo de los melodramas de Metastasio favorece, en la España ilustrada, la creación de una amplia variedad de textos literarios-teatrales: desde las tempranas traducciones literales hasta las refundiciones de fin de siglo (y de primeros del siglo XIX), pasando por una serie de niveles intermedios de traducción-adaptación. El fenómeno es conocido, y hasta ahora se ha estudiado sobre todo desde la perspectiva de la historia de las ideas, de los géneros o de las corrientes literarias. Para bien valorar la influencia del poeta y libretista italiano sobre el teatro español del siglo XVIII (musical y no musical), parece ahora necesario pasar a un análisis pormenorizado (filológico, lingüístico y estilístico) de las diferentes etapas (y maneras) de recepción e hispanización de las óperas metastasianas en la Península.

Palabras clave:
Metastasio. España. Siglo XVIII. Traducciones. Adaptaciones.

Abstract:
The successful diffusion of the Metastasio's melodramas throughout Europe favoured the creation of a variety of literary and theatrical texts in the Spain of the illuminism Age. The production ranges from the early theatrical translations to various re-writings, performed at the end of the XVIII and the beginning of the XIX century, passing through many intermediate levels of translation-adaptation. This well know phenomenon has so far been studied mainly in the context of the history of ideas and literary currents. In the aim of fully appreciating the influence that the Italian poet and librettist exerted on the musical and non-musical Spanish theatre of the XVIII century, it seems now necessary to examine thoroughly, by using a philological, linguistic and stylistic approach, the successive steps and modes in which the metastasian melodramas were received and "hispanised" in the Iberian peninsula.

Key words:
Metastasio. Spain. XVIIIth Century. Translations. Adaptations.

**OLEZA, Joan.** ***Galdós frente al discurso modernista de la modernidad. Por una lectura compleja del realismo.***

Resumen:
Se examina el clima de hostilidad estética hacia Galdós que emerge en los 60, consecuencia del dominio de la norma literaria por la triple alianza que configuran el neovanguardismo de novelistas exrealistas (J.Goytisolo), los novísimos, y J. Benet, que encarna la tradición del *Modernism* intenacional. Pero la consecuente exclusión del realismo y de Galdós del canon no podrían haberse producido por causas estrictamente internas a la práctica literaria española. Por encima de las corrientes dominantes en esta, opera el modelo científico de la Lingüística General, y el paradigma formalista-estructuralista-semiótico que impuso en las disciplinas humanísticas de esta época. En un segundo

momento se estudia cómo tras la Segunda Guerra Mundial se configura un discurso crítico sobre la Modernidad que, con su origen en los románticos alemanes y en la sociología de Max Weber, es elaborado de forma decisiva por la teoría crítica de Francfort (Adorno y Horkheimer) y reelaborado por el Postestructuralismo y por el primer Postmodernismo. Este discurso, al que denominamos el Discurso Modernista sobre la Modernidad, y que impone una norma estético-ideológica (simbolista-vanguardista) y un canon artístico-literario, es analizado a través de sus tesis fundamentales.
Ello permite elaborar una crítica de ese discurso y relacionarla con el cambio de paradigma que se inicia en los años 80 del siglo XX (Habermas, Berman, Touraine, Barman, Foucault, relectura de Bajtin, Harvey…). Desde esa crítica es posible poner en cuestión la falsa e interesada homologación Modernidad cultural-*Modernism* estético y replicar la imagen construida por el discurso modernista de la Modernidad sobre la obra de Galdós, así como elaborar las bases de una visión distinta y más compleja del Realismo y del papel jugado por la estética realista en la construcción de la Modernidad.

Palabras clave:
Pérez Galdós. Juan Goytisolo. Juan Benet. Modernidad. Realismo.

Abstract:
In the first part of this article is examined the esthetics hostility climate toward Galdós that emerges in the sixties, consequence of the control of the literary norm by the triple alliance that configure the neo-avant-garde and ex-realists novelists (J.Goytisolo), the *novísimos*, and J. Benet, that represents the Modernism intenacional tradition. But the consequent exclusion of Realism and of Galdós of the canon could not have produced by strictly internal causes to the Spanish literary practise. Over the dominant currents in this, it operates the scientific model of the General Linguistics, and the *formalista-estructuralista-semiótico* paradigm that imposed in the humanistic disciplines of this time.
In a second moment is studied how after World War Two a critical speech is formed on the Modernity that, with its origin in the German Romanticism and in the sociology of Max Weber, is elaborated in a decisive way by the critical theory of Francfort (Adorno and Horkheimer) and remade by Postestructuralism and by the first Postmodernism. This speech, to that we denominated the Modernist Speech on Modernity, and that imposes an esthetic-ideological norm (symbolist-modernist) and an artistic-literary canon, is analyzed through its fundamental thesis.
It allows to elaborate a critic of that speech and to relate it to the shift of paradigm that begins in the years 80 of the 20th century (Habermas, Berman, Touraine, Barman, Foucault, re-reading of Bajtin, Harvey…). From that critic it is possible to put in question the false one and interested homologation between Cultural Modernity and Literary Modernism and to deconstruct the image built by the Modernist Speech on Modernity on the work of Galdós, as well as to devise the bases of a different and more complex vision of the Realism and of the role played by the realistic aesthetics in the framing of Modernity.

Key words:
Pérez Galdós. Juan Goytisolo. Juan Benet. Modernity. Realism.

**CARDONA, Rodolfo. Un faccioso más y algunos frailes menos*: fin de una etapa.***

Resumen:
El presente artículo repasa primero el trasfondo histórico del episodio y luego el momento histórico en que Galdós lo escribió para considerar su posición dentro de la producción novelística de nuestro autor. En este sentido, representa el final de una etapa y anuncia el comienzo de una nueva.
El trasfondo histórico de este ultimo episodio de la Segunda Serie desemboca en el comienzo de la 1ª Guerra Carlista y, entonces, representa un comienzo y no un final. Al contrario de la 1ª Serie en la que lo histórico y lo personal encuentran un feliz desenlace, la 2ª Serie termina con una bifurcación en la que el asunto histórico termina mal y el ficticio tiene un feliz deselnace con el matrimonio de Salvador Monsalud y Sola.
En el ámbito novelístico, *Un faccioso más…,* lejos de representar un final, anuncia una nueva modalidad narrativa en la que la influencia de Cervantes, tan presente en la 1ª Serie, es sustituida por la de Quevedo y casi anuncia una escritura esperpéntica que culminará en el ultimo episodio que Galdós escribió: Cánovas.
Al final de *Un faccioso más…* Galdós asegura que ha llegado al final de una etapa y expresa su deseo de escribir novelas de tema actual. A partir de este episodio Galdós entra de lleno en el ámbito de los más destacados novelistas de su momento, no sólo en España sino en el mundo.

Palabras clave:
Pérez Galdós. Episodios nacionales. Novelas contemporáneas. Cervantes. Quevedo. Siglo XIX. Novela.

Abstract:
This article begins with the consideration of the historical background of this episode, followed by an accounting of the historical moment when Galdós wrote it in order to fix its position within the novelistic production of our author. In this sense, the episode represents the end of a period and the beginning of a new one.
The historical background of this last episode of the Second Series ends at the beginning of the 1st Carlist War and thus represents a beginning and not an ending. Unlike the 1st Series in which the historical and the personal find a happy outcome, the 2nd Series ends with a bifurcation en which the historical ends badly and the fictional finds a happy ending with the wedding of Salvador Monsalud and Sola.
In the novelistic area, *Un faccioso más…* far from representing an ending, announces a new narrative mode in which Cervantes' influence, so pervasive in the 1st Series, gives place to Quevedo's and almost previews the "esperpentic" writing that will culminate in the last episode that Galdós wrote: Cánovas.
At the end of *Un faccioso más…* Galdós affirms that he has reached the end of a narrative stage and expresses his desire to begin writing novels of contemporary events. After this episode Galdós steps into the sphere of the best novelists of his time, not only in Spain, but in the world.

Key words:
Pérez Galdós. National episodes. Contemporany novels. Cervantes. Quevedo. XIX. Novel.

**FILLIÈRE, Carole. *Un aspecto de la estética de la ironía: el arte de la cita en Leopoldo Alas «Clarín».***

Resumen:
La ironía, considerada como estructura literaria global y no como mero procedimiento retórico, es un principio estético que afirma la subjetividad del autor y la construcción a la vez referencial y auto-referencial del texto literario. Este artículo enfoca la estética irónica de Leopoldo Alas Clarín a partir de su práctica de la cita. Verdadero arte de la relación, el estilo referencial y contrapuntista de Clarín reposa en un concepto íntimo de la cita textual como contacto intelectual y casi físico con un pensamiento, con un estilo y con un autor. La transtextualidad de la obra clariniana se nutre de todas las caras de la personalidad de su autor: el lector curioso, el crítico comparatista minucioso y el escritor observador de la realidad lingüística de su siglo. El análisis del caso paradigmático del uso del epígrafe en los cuentos revela cinco funciones principales de la cita en su obra: la construcción de la criatura literaria, la crítica y la estructura irónicas, el homenaje, el juego representativo y el germen de la re-escritura. El estilo referencial de Clarín participa de una estética irónica que fragmenta y recompone lo real en una perspectiva combinatoria que elabora un *collage* literario, plasmación textual de la libertad demiúrgica del autor.

Palabras claves:
Clarín. Estética irónica. Transtextualidad. Práctica de la cita. Fragmento.

Abstract:
The irony, considered as global literary structure, and not as a simple fact of rhetoric, is an aesthetical principle which affirms the author's subjectivity, the referential and auto-referential construction of the literary text. This article focuses on Leopoldo Alas Clarín's ironic aesthetics from his poetics of quotation. Real art of relationship, Clarín's style of quoting and counterpoint is based on a concept of textual quote as intellectual and nearly physical contact with a thought, a style and an author. The transtextuality of his works takes root in his personality's plural aspects: from the curious lector, the comparative and meticulous critic to the writer observing the linguistic reality of his century. Analysed, the paradigmatic case of the epigraph's use in the tales reveals five functions of the quotation: the construction of the literary creature, the ironic criticism and structure, the homage, the representative game, and the sprout of re –writing. Clarín's referential style is part of an ironic aesthetics which makes reality fragments and recomposes it by a combinatory perspective, creating a literary *collage*, textual formalisation of the author's demiurgic liberty.

Key words :
Clarín. Ironic aesthetics. Transtextuality. Quotation. Poetics of fragment.

**MARTÍNEZ CACHERO, José María. *Semblanza de Luis Bello (1872-1935), un noventayochista «menor».***

Resumen:
Se trata de un recorrido por la biografía y la obra del escritor Luis Bello (Alba de Tormes 1862-Madrid 1935), considerado como integrante de la generación del 98, una figu-

ra "menor" de ella al lado de sus compañeros más importantes, y que tomó parte asimismo en la política española de las primeras décadas del siglo XX, liberal, republicano y afecto a la Institución Libre de Enseñanza. De entre sus libros destaca el titulado *Viaje por las escuelas de España*, conjunto formado por las crónicas periodísticas publicadas en el diario madrileño *El Sol*.

Palabras clave:
Luis Bello. Castilla. Madrid. París. Generación del 98. Viaje.

Abstract:
This study is about the life and works of Luis Bello, one of the members of the Spanish generation of 1898, a minor figure compared wiht other more important members of the Generation. He also took part in the politics of the first decades of the twentieth century; he was a liberal, a republican and a man attached to the Institución Libre de Enseñanza. Among his books stands out *Viaje por las escuelas de España/ A trip along the Spanish schools*, which contains the articles published in the Madrilenian newspaper *El Sol*.

Key words:
Luis Bello. Castilla. Madrid. Paris. Generation of 1898. Trip.

**CREUS, Jacint. *Las primeras recopilaciones de textos orales en Guinea Ecuatorial, 1890-1913*.**

Resumen:
Si alguna característica debiéramos señalar en la colonización africana de primera época, podría ser la substitución de la ignorancia objetiva de toda clase de observadores europeos por el prejuicio interesado. Entendida la cultura occidental como la forma "natural" de pensamiento, de organización y de reproducción social, el presunto "descubrimiento" de ciertos rasgos cercanos en las culturas africanas las reafirmaba como objeto de colonización. Las transcripciones de su literatura oral obedecían a este plan, así como otras producciones etnográficas y literarias. En el caso de la antigua colonia española, las primeres recopilaciones fueron publicadas en catalán por Josep Masferrer (3 artículos en 1890) y siguieron aquellos presupuestos; mientras que, algo más adelante, el navarro León García presentó nuevas recopilaciones que aparecieron en la revista claretiana La Guinea Española (6 relatos largos por entregas entre 1908 y 1912), bajo una ideología igualmente colonial pero mucho más actualizada.: así quedarían establecidas las bases ideológicas y el tratamiento moral, filosófico y etnográfico de colecciones posteriores.

Palabras clave:
Literatura Oral. Cuento. Guinea. Colonialismo. Cultura africana.

Abstract:
If we must point out any characteristic of the African colonization of the first period, it could be the substitution of the objective ignorance with the interested prejudice of the all kind of European observers. If the Occidental culture is understood as the "natural" way of thought, of social organization and social reproduction, the supposed discovery of certain nearer traits in the African cultures reaffirmed them as object of colonization. The transcriptions of this oral literature obeyed to this plan, just like other ethnographic

and literary productions. In the case of the ancient Spanish colony, the first compilations were published in Catalan by Josep Masferrer (3 articles in 1890) and they hold those assumptions; whereas that, shortly after, the Navarrese León García presented new compilations that appeared in the Claretian review La Guinea Española (six narrations given between 1908 and 1912), with an ideology also colonial but more actualized: thus were founded the ideological basis and the moral, philosophic and ethnographic treatment of the next collections.

Key words:
Oral literature. Short story. Guinea. Colonialism. African culture.

**ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier. *«Desnudo amor de piedra». Tradición clásica en* Soledades *(1903) de Antonio Machado.***

Resumen:
En *Soledades* (1903), Antonio Machado se propone encontrar un nuevo sendero de reflexión poética que armonizase la recreación de los clásicos y la sencillez lírica. Esta fórmula debía ofrecer, de hecho, un planteamiento alternativo al helenismo practicado por los poetas parnasianos. Machado, en consecuencia, hará perfectamente compatibles la recreación mitológica y la perspectiva simbólica, en tanto que evoca una materia mítica *sugerida*, sin referentes explícitos. Bajo este pórtico inicial, se rememoran los personajes, pero son presentados en virtud de sutiles alusiones a sus *atributos* o a la *aretalogía*. Su tratamiento viene a preludiar, sea como fuere, notorias células temáticas de su poesía posterior. Por tanto, en *Soledades* de 1903, Machado brinda, en fin, un maduro proyecto literario, de naturaleza simbólico-romántica y clásica, que abrirá un fértil y granado espacio para la poesía española modernista.

Palabras clave:
Antonio Machado. *Soledades*. Poesía Modernista. Literatura Española Contemporánea. Tradición Clásica

Abstract:
In *Soledades* (1903), Antonio Machado sets out to find a new footpath of poetic reflection that harmonize the lyrical simplicity and recreation classic. This formula had to offer, in fact, an alternative exposition to the *hellenic* style practiced by the poets bound to the *Parnasianismo*. Machado, consequently, will perfectly harmonize the mythological recreation and the symbolic perspective, whereas it evokes a *suggested* mythical matter, without referring explicit. Under this initial porch, the personages are recalled, but they are presented by virtue of subtle references to its *attributes* or to the *aretalogy*. Its treatment comes to announce, be that as it may, well-known thematic cells of its later poetry. Therefore, in *Soledades* of 1903, Machado offers, in short, a mature literary project, of symbolic-romantic and classic nature, that will open a fertile and distinguished space for the modernist Spanish poetry.

Key words:
Antonio Machado. *Soledades*. Modernist Poetry. Contemporary Spanish Literature. Classical Tradition.

**MARTÍN EZPELETA, Antonio. *El planteamiento teórico-metodológico de la* Historia de la literatura española *de Ángel Valbuena Prat.***

Resumen:
Dentro de la reflexión sobre el pensamiento literario español del siglo XX, el estudio de las *Historias literarias españolas* ocupa un lugar muy relevante. En este caso proponemos el análisis de la importante *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat (publicada por primera vez en 1937), concretamente, el examen de su planteamiento teórico-metodológico. Este combina una apuesta por la autonomía de la literatura, frente a la consuetudinaria supeditación de esta a la historia política de otros muchos manuales de la época, y su enriquecimiento con modernos tanteos comparatistas. Ambos procedimientos estructuran la *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat y la dotan de gran originalidad y valor en el marco de la Historiografía literaria española.

Palabras clave:
Historia literaria. Historia de la literatura española. Historiografía literaria española. Ángel Valbuena Prat.

Abstract:
Inside the reflection about Spanish literary thought in the twentieth century, the analysis of the *Spanish Literary Histories* plays a very important role. For this reason, we suggest the analysis of the important *Historia de la literatura española* of Ángel Valbuena Prat (1937, first edition), particularly, the exam of her theoretical-methodological approach. This combines the autonomy of the literature, opposite the usual conditioning of this to the politic history of the other manuals, and his improving with modern comparative practices. Both methods structure the *Historia de la literatura española* of Ángel Valbuena Prat and contribute to her originality and value in the Spanish literary historiography.

Keywords:
Literary history. Spanish literary history. Spanish literary historiography. Ángel Valbuena Prat.

**ESTEBAN SOLER, Hipólito. *El escritor y su horizonte. Dos inéditos de Aldecoa.***

Resumen:
Los dos inéditos de I. Aldecoa que presentamos muestran desde su perspectiva el horizonte literario y el profesional del autor, cuyas líneas esenciales aportan interesantes datos al perfil de su posible poética. Además del atractivo estilo de unos textos escritos para ser leídos, destacan sus conocimientos de la producción literaria de la época y de nociones teóricas actualizadas en torno al proceso de creación literaria y de la función de la literatura en la sociedad, con sus naturales interrelaciones. Ello sitúa al escritor en la misma órbita de los críticos de su generación más conocidos en aquel momento.

Palabras clave:
Aldecoa. Inéditos. Poética. Novela de postguerra. Generación. Creación literaria. Horizonte de expectativas. Función social de la literatura. Recepción. Lector.

Abstract:
The two of I. Aldecoa´s unpublished texts that we present show from his point of view the literary and professional outlook of the author, which most essential lines provide interesting data to his possible poetic profile. Besides the attractive style of these texts that have been written in order to be read, it should be underlined his knowledge about the literary production from that time and his theoretical notions brought up to date around the literary creation and the function of the literature in the society, with their natural interrelations. All of this places the writer in the same orbit that the most well-known critics from his own generation at that time.

Key words:
Aldecoa. Unpublished. Poetics. Novel of postwar. Generation. Literary creation. Horizon of expectations. Social function of the literature. Receipt. Reader.

**MATAIX, Remedios. *«Aquí llegamos, aquí no veníamos». La poesía última de Lezama y las mutaciones de los cánones.***

Resumen:
El presente trabajo se centra en el análisis del último poemario de José Lezama Lima, *Fragmentos a su imán,* de publicación póstuma (1977), y emprende una lectura de la obra del autor que cuestiona las tradicionalmente fijadas por los vaivenes canónicos de los imaginarios políticos; aquellos que hicieron que el escritor rechazado en los *comprometidos* años 60 por su apoliticismo, y silenciado como disidente en los 70 por el maniqueísmo ideológico que acompañó la radicalización totalitaria del socialismo cubano, fuera recuperado en los 80 como alternativa estética por los nuevos creadores y rehabilitado oficialmente en los 90 como parte de los acomodos del régimen cubano al nacionalismo poscomunista. En todo ese proceso de sucesivos y contradictorios Lezamas, su obra ha sufrido en cada caso lecturas selectivas, descontextualización y negación de las facetas problemáticas o no ajustables al perfil de turno establecido por la mirada que se ha posado sobre él, especialmente cuando la canonización oficial del autor provocó como efecto colateral el interés por descifrar su posicionamiento en un contexto —el de la Literatura de la Revolución cubana— al que pertenece por entero. De todo ello rinden testimonio inequívoco sus últimos poemas, que no encajan (quizá por eso son los menos citados y estudiados) en ninguna de las fases de ese vaivén de rechazos y recuperaciones oficiales del autor, pero cuya lectura contextualizada puede contribuir a compensar los determinantes, estrategias y propósitos de propaganda políticos por los que su escritura se expone al riesgo de ser sometida a una manipulación biográfica, histórica, ideológica que la re-cree a su antojo hasta convertir al autor —por conocido, definido y difundido en sólo algunos aspectos de su polisemia— en un ilustre desconocido o absolutamente irreconocible.

Palabras clave:
José Lezama Lima. Poesía cubana siglo XX. Literatura y política. Revolución cubana.

Abstract:
The present work is based on the analysis of José Lezama Lima's last poems, *Fragmentos a su imán*, a posthumous publication (1977), and commences a reading of the author's work which questions the traditional views established by the canonical "ups and downs" of political imageries; those which caused that the rejected author in the com-

promised 60's due to his non-political ideas and silenced as a dissident in the 70's because of the ideological manichaeism that accompanied the totalitarian radicalism of Cuban Socialism, was recuperated in the 80's as a aesthetic alternative by the new creators and reinstated officially in the 90's as a part of the Cuban government's interests to the post-communist nationalism. In all that process of consecutive and contradictory Lezamas, his work has suffered in each case selective readings, out of context processes and denial of the problematic or non-adjustable aspects to the last outline established by the outlook given him, specially when the official canonization of the author provoked as a collateral effect the interest in deciphering his position in a context —of the Cuban Revolution Literature— to which he belongs entirely. Of all the mentioned, his last poems give an unmistaken testimony which do not fit (perhaps that is why they are the least mentioned or studied) in any of the phases of that "back and forth" of the official rejections and recoveries of the author, but with a reading within the context, he can contribute to compensate the determinants, strategies and political propaganda proposals which cause that his writing can risk the fact of being submitted to a biographical, historical and ideological manipulation which recreates the author as it pleases, from a well-known, defined and propagated in just a few aspects of his multiple meanings, in an unknown or absolutely unrecognizable author.

Key words:
José Lezama Lima. XX Century Cuban Poetry. Literature and Politics. Cuban Revolution.

**IRAVEDRA, Araceli. *¿No sirve para nada la poesía? Réplica a tres voces en el escenario actual de la discusión.***

Resumen:
En el ámbito de la lírica española de los ochenta, las voces representativas de Luis García Montero, Jorge Riechmann y Roger Wolfe sirven para contestar, desde tres lugares ideológicos diversos, los dictámenes negadores de las posibilidades de la poesía como instrumento útil al cuerpo social. La poética de García Montero emblematiza la postura de quienes encuentran en el cuidado de los nexos y las formas de complicidad la clave última de la utilidad de la poesía; la propuesta de Jorge Riechmann ilustra las paradojas de quienes optan por la ruptura lingüística como fórmula de subversión que acompañe a la práctica social en el socavamiento del orden vigente; el planteamiento de Roger Wolfe representa la ambigüedad moral de un proyecto que, si de entrada se resiste a otorgar a la palabra ninguna suerte de alcance positivo, practica un crudo testimonialismo que se vuelve al fin vigoroso método crítico de la realidad.

Palabras clave:
Poesía española actual. Utilidad. Polémicas poéticas. Luis García Montero. Jorge Riechmann. Roger Wolfe.

Abstract:
In the field of the Spanish poetry of the eighties, the representative voices of Luis García Montero, Jorge Riechmann and Roger Wolfe serve to answer, from three diverse ideological points of view, the denying opinions of the possibilities of the poetry as useful instrument to the society. The poetic of García Montero emblems the position of

those who find in links and forms of complicity the last key of the utility of poetry; the proposal of Jorge Riechmann illustrates the paradoxes of those who opt for the linguistic rupture as a subversion way which accompanies the social practice in the undermining of the established order; the approach of Roger Wolfe represents the moral ambiguity of a project that, if initially does not confer on the word any kind of positive achievement, practices a crude testimonial poetry that becomes a vigorous critical method of the reality.

Key words:
Current Spanish poetry. Usefulness. Poetic controversies. Luis García Montero. Jorge Riechmann. Roger Wolfe.

**ARIZALETA, Amaia. *Elogio de una nueva edición del* Libro de Alexandre.**

Resumen:
La nueva edición del *Libro de Alexandre*, realizada por Juan Casas Rigall para Castalia, constituye un modelo de labor editorial cuidada, seria, honesta y sugestiva en extremo, que coloca en su lugar un texto esencial. Merecen aplauso tanto el trabajo del editor como la decisión de Editorial Castalia de encomendar a Juan Casas Rigall la arriesgada empresa de editar correctísima y esclarecedoramente el *Libro de Alexandre*. Éste siempre ha sido un clásico; este nuevo volumen de la «Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica» lo demuestra con creces.
Se comentan en esta nota-reseña las virtudes de dicha edición, y se desarrollan algunos aspectos sugeridos por la "nueva vida" textual de la que gozará el *Libro de Alexandre* de ahora en adelante.

Palabras clave:
Edición. *Status quaestionis*. Entramado textual. Cartas de Alejandro a su madre. Ilustraciones.

Abstract:
The latest edition of the *Libro de Alexandre* undertaken by Juan Casas Rigall for Castalia is a model of a careful, serious, honest and suggestive editorship, that situates in its rightful place an essential text. Apart from the editor's work itself, Castalia's decision of giving the none too easy task of editing in correct and illuminating fashion a book such as the *Libro de Alexandre* is worthy of praise. That the *Libro de Alexandre* has always been a classic is perfectly demonstrated in this edition in the "Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica" series.
This review note offers comment on the virtues to be found in this edition and develops a number of aspects suggested by the "new textual life" that the *Libro de Alexandre* will hereupon enjoy.

Key words:
Edition. *Status quaestionis*. Textual framework. Letters from Alexander to his mother. Illustrations.

**BAZÁN, Óscar, y GUTIÉRREZ, Carlos M. *«Cíñalo bronce o múrelo diamante» (*Polifemo*, 37, v294): una nueva propuesta de lectura.***

Resumen:
Proponemos una nueva lectura para el verso del Polifemo "Cíñalo bronce o múrelo diamante" (37, v. 294). Según nuestra lectura, que parte de las *Lecciones solemnes* de Pellicer, este verso incorpora una doble alusión metafórica al pelo y al rostro de Galatea que no está recogida en las interpretaciones modernas del poema.

Palabras clave:
Góngora. Polifemo. Galatea. Pellicer. Lecciones solemnes. Metáfora

Abstract:
We propose a new reading of the verse "Cíñalo bronce o múrelo diamante" [be it girdled by bronze or walled by diamonds] (Polifemo, 37, v. 294). According to our reading, that stems from Pellicer's *Lecciones solemnes*, the verse in question incorporates a metaphorical allusion to Galatea's hair and face that is missing in the modern readings of the poem.

Key words:
Góngora. Polifemo. Galatea. Pellicer. Pellicer's Lecciones solemnes. Metaphor.

**FUERTES ARBOIX, Mónica. *Costumbrismo al servicio de la sátira:* El viaje aerostático *de Modesto Lafuente y Zamalloa (1847).***

Resumen:
En 1847 el popular periodista Modesto Lafuente publica el *Viaje aerostático* de Fray Gerundio y Tirabeque. Valiéndose de la fama los protagonistas principales de su anterior publicación periódica, *Fray Gerundio*, Lafuente realiza una crítica de la política española que ofrece la excuse de un viaje en globo. Romero Tobar opina que escritores como Larra y Lafuente no supieron aprovechar la perspectiva que la visión del mundo desde las alturas ofrecía para adoptar un nuevo punto de vista literario. Este artículo analiza el por qué del poco interés que escritores como Lafuente tienen en desarrollar el costumbrismo, ya que el interés principal de sus artículos reside en la crítica social y política de la realidad contemporánea. Lafuente utiliza el costumbrismo como una eficaz herramienta al servicio de la sátira.

Palabras clave:
Periodismo satírico. Viajes imaginarios. Viajes en globo. Costumbrismo político. Punto de vista. Perspectiva. Sátira. *Fray Gerundio*. Modesto Lafuente.

Abstract:
In 1847, Modesto Lafuente, a well-known Spanish journalist, publishes the *Viaje aerostático* of Fray Gerundio and Tirabeque. Using the same characters of his former and popular publication, *Fray Gerundio*, Lafuente criticizes contemporary politics and society in a very peculiar way. This time he criticizes from above, since Fray Gerundio and the lay brother Tirabeque, are travelling in an air balloon. Romero Tobar believes that «costumbrista» writers did not take advantage of this new perspective when writing his articles of customs. In this article, I explain why writers like Lafuente or Larra were not

concern in developing new literary techniques, since their bigger interest is to show the instability of the Spanish political situation of the moment. Writers like Lafuente took to satire as the best lens through which to view reality and offered it to the reader.

Key words:
Satirical journalism. Imaginary journeys. Literature of customs and mores. Political costumbrismo. Point of view. Perspective. Satire. *Fray Gerundio.* Modesto Lafuente.

**ALONSO NOGUEIRA, Alejandro y BARDAVIO ESTEVAN, Susana. *Notas para una edición de* La sirena negra*: apuntes de un manuscrito.***

Resumen:
Esta nota estudia el único manuscrito autógrafo de una novela de Emilia Pardo Bazán, que se guarda en Nueva York, en la Hispanic Society of America. Aunque *La sirena negra* ha sido considerada una novela escrita en un estilo casi decadente y en apenas unos meses, el estudio de sus originales revela un manuscrito mucho más complejo, cuya historia textual abre nuevas interpretaciones que van más allá de la estética finisecular.

Palabras clave:
Pardo Bazán. Manuscrito. Filología. Intención autorial. Edición.

Abstract:
This note studies the only olograph manuscript of an Emilia Pardo Bazán's novel, which is kept in New York, at the Hispanic Society of America . Although *La sirena negra* has been considered a literary work written in an almost decadentist mode, that Pardo Bazán carried out in few months, the study of its originals reveals a much more complex manuscript, whose textual history opens new interpretations not only connected with its fin de siècle aesthetics.

Key words:
Pardo Bazán. Manuscript. Philology. Authorial Intention. Edition.

**BRUÑA BRAGADO, María José. *La Cubanidad en Cintio Vitier y Severo Sarduy (*Lo cubano en la poesía *y* De donde son los cantantes*).***

Resumen:
El artículo aborda el acercamiento a la identidad cubana como tema principal en *Lo cubano en la poesía*, ensayo escrito por Cintio Vitier en el año 1958 y *De donde son los cantantes*, novela escrita por Severo Sarduy en el año 1967. Sarduy realiza en su novela una parodia desmitificadora de este ensayo, con referencias asimismo al pensamiento de José Martí, Lezama Lima o María Zambrano. Mi lectura se centra en lo esencial y lo particular del ser cubano, aspectos tratados con maestría en ambos textos.

Palabras claves:
Identidad. Cuba. Vitier. Sarduy. Parodia.

Abstract:
This article is focused on a Cuban Identity approach as the main topic in *Lo cubano en la poesía*, an essay written in 1958 by Cintio Vitier and *De donde son los cantantes*, a novel written in 1967 by Severo Sarduy. Sarduy uses the parody in order to desmitify this essay and includes interesting ideas by José Martí, Lezama Lima or María Zambrano. My reading deeps into essential and particular aspects in Cuban being because both authors, Sarduy and Vitier, study these topics in their texts.

Key Words:
Identity. Cuba. Vitier. Sarduy. Parody.

## ADMISIÓN Y PUBLICACIÓN DE ORIGINALES

El *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* publica artículos, notas y reseñas, 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 se enviarán a la dirección electrónica del *BBMP*, redaccion_bbmp@yahoo.es, en archivo informático (Microsoft Word), preferentemente como archivos adjuntos a mensajes electrónicos, mejor que en otros soportes (disquete, CD).

La extensión de los originales será de un máximo de 10000 palabras para los artículos, y 4000 para las notas.

Para las citas se seguirán las siguientes convenciones: **Libros**: Apellido[s], Nombre. (año) *Título*. Lugar. Editorial. **Artículo**s: Apellido[s], Nombre. (año). «Título» *Revista*. Número. Páginas. Se añadirá al final del artículo o nota una lista de las referencias bibliográficas citadas.

Los artículos, notas y reseñas irán firmados al final del texto (antes de la Bibliografía) en letra versalita, indicando la Institución docente o investigadora a la que pertenece o está vinculado el autor; si prefiere no hacer constar ese dato, bastará con la mención de su lugar de residencia.

Se respetarán las especificaciones técnicas siguientes:

-Tamaño de página: A4

-Tipo de letra: Garamond

-Tamaño de letra 12 pt

-Interlineado: exacto a 13 pt

-Citas textuales de cuatro líneas o menos: entre comillas, dentro del texto, en el mismo tipo y tamaño.

-Citas textuales de más de cuatro líneas: espacio extra antes y después; tamaño 11 pt, interlineado exacto a 12 pt; sangría párrafo 1 ctm izquierda.

-Referencia de citas: sistema autor fecha (Autor, año: página)

-Notas a pie de página, con numeración correlativa: tamaño 10, interlineado exacto a 11.

-Al final del artículo lista de la bibliografía utilizada.

-Apéndices del artículo (caso de haberlos): tamaño 11 pt, interlineado exacto a 12 pt.

-Sangría inicio de párrafo 1,25 ctms.

-Caso de haber diferentes epígrafes o apartados en el original, los títulos irán en el mismo tipo de letra y tamaño, negrita y cursiva y centrado de línea.

-Se utilizarán comillas inglesas (« »)

En el caso de los artículos y notas, se adjuntará al original otro archivo con: Título del artículo.- Resumen (no más de 150 palabras).- Palabras clave. Tanto el título, como el resumen y las palabras clave, en español y en inglés.

Los originales serán sometidos como anónimos a la consideración del Consejo Editorial. En el caso de que en este no haya ningún especialista en la materia o campo objeto del artículo, la Dirección recurrirá al asesoramiento de investigadores con reconocida autoridad en tal materia.

El Consejo Editorial, para recomendar o no la publicación del original sometido a su consideración, tendrá en cuenta su originalidad e interés; valor de sus aportaciones; apoyo histórico, teórico, crítico y bibliográfico riguroso y actualizado; calidad de la exposición... Además de su dictamen (admisión o rechazo del original sometido a su consideración), excepcionalmente el Consejo Editorial podrá sugerir determinadas correcciones o modificaciones, como condición para que el original pueda publicarse.

Por lo que se refiere a las reseñas, aparte de aquellas que el *BBMP* encargue, las que se reciban serán sometidas también a la consideración del Consejo Editorial, que dictaminará acerca de su admisión o rechazo, de acuerdo con los requisitos antes expuestos.

**Información sobre suscripciones.**

El *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* se publica una vez al año. Pueden hacerse suscripciones por correo postal dirigiéndolas a la siguiente dirección:

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

Suscripciones por correo electrónico:
suscripciones_boletín@yahoo.es

El precio de la suscripción es de 25€ anuales en España, 30€ países Unión Europea y 35€ en resto de países. Como forma de pago se puede optar por:
-Cheque nominativo a favor de "Sociedad Menéndez Pelayo"
-Transferencia con identificación (sólo en España) a la cuenta 2066 0111 72 0200012733.
-Pago con tarjeta de crédito (Indicando tipo de tarjeta, numeración 16 dígitos y fecha de caducidad)
-Domiciliación bancaria (Nº de cuenta con 20 dígitos)