BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

SUMARIO

SAINZ DE LA MAZA, Paloma: *Concha Espina. En tono menor.*—DIEGO, Gerardo: *Homenaje a Concha Espina.*—CLARKE, Anthony H.: *Naturaleza sin paisaje: un aspecto desatendido del arte descriptivo en las primeras novelas de Concha Espina.*—CARAVACA, Francisco: *El romance del conde Arnaldos en el Cancionero de romances de Amberes.*—FORRADELLAS FIGUERAS, Joaquín: *El medio de interés.*—GUENOUN, Pierre: *Una carta inédita del marqués de Viluma a D. Pedro Egaña.*—XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe: *Cuatro facetas de D. Ramón del Valle Inclán.*—FERNÁNDEZ-CORDERO, Azorín, M.ª C.: *El regionalismo de Pereda en el género epistolar.*—RODRÍGUEZ RICHART, J.: *«Mano cruel», narración picaresca de Roa Bastos.*—OSUNA, Rafael: *La forma interior de «La Arcadia», de Lope de Vega.*—CARAVACA, Francisco: *Las posibles fuentes literarias de Espronceda en «El diablo mundo».*—CARLOS, Alberto J.: *Un error de Gertrudis Gómez de Avellaneda.*—RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J.: *Sobre Fray Íñigo de Mendoza — Bibliografía.*—*Crónica*

Año XLV Enero - Diciembre 1969 1, 2, 3 y 4

SANTANDER

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

Año XLV Enero - Diciembre 1969 1, 2, 3 y 4

SUMARIO

SAINZ DE LA MAZA, Paloma: *Concha Espina. En tono menor.*—DIEGO, Gerardo: *Homenaje a Concha Espina.*—CLARKE, Anthony H.: *Naturaleza sin paisaje: un aspecto desatendido del arte descriptivo en las primeras novelas de Concha Espina.*—CARAVACA, Francisco: *El romance del conde Arnaldos en el Cancionero de romances de Amberes.*—FORRADELLAS FIGUERAS, Joaquín: *El medio de interés.*—GUENOUN, Pierre: *Una carta inédita del marqués de Viluma a D. Pedro Egaña.*—XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe: *Cuatro facetas de D. Ramón del Valle Inclán.*—FERNANDEZ-CORDERO, Azorín, M.ª C.: *El regionalismo de Pereda en el género epistolar.*—RODRÍGUEZ RICHART, J.: *«Mano cruel», narración picaresca de Roa Bastos.*—OSUNA, Rafael: *La forma interior de «La Arcadia», de Lope de Vega.*—CARAVACA, Francisco: *Las posibles fuentes literarias de Espronceda en «El diablo mundo».*—CARLOS, Alberto J.: *Un error de Gertrudis Gómez de Avellaneda.*—RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J.: *Sobre Fray Íñigo de Mendoza — Bibliografía.— Crónica*

ESTA REVISTA SE EDITA CON LA COLABORACIÓN DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS Y LA DEL «PREMIO ESTANISLAO DE ABARCA» DEL BANCO DE SANTANDER

SANTANDER

DEPÓSITO LEGAL. SA. 144 - 1966

ALDUS VELARDE, S. A. - Campogiro, 14 - Santander - 1969

EN TONO MENOR

Con un miedo y una devoción enormes voy a intentar el comentario de un aspecto de la vida y de la fecunda obra de Concha Espina.

Mi miedo es humilde ante el centenario de mi abuela, la primera mujer de nuestro tiempo. Miedo de querer profundizar en lo que ya es historia grande de la literatura universal; miedo de querer buscar motivo y comentario en algo tan sagrado y tan reciente para mí.

Yo tuve la entrañable intimidad de la vida diaria en sus últimos años; pero sería imposible comentar esas horas nuestras; sería sacudir, cantar a todos los vientos algo que yo quiero que sea sólo mío; como un tesoro, como una herencia suya.

Mi devoción por ella fue creciendo con mi vida misma, quizá por ser la primera hija de su única hija: su tercera vida.

Mi cuna se meció entre sus cuartillas y así me fui uniendo a ella en pensamiento y en amor.

Creo que he sido su último juguete y que ella se sentía, por eso, un poco responsable de la formación de mi niñez y de mi adolescencia. Yo jugaba a hacer versos, a su lado; era un juego nada más; pero yo sé que a ella le ilusionaba y le hacía feliz. Eso era lo importante.

No me atrevo por tanto más que a glosar una parte pequeña de la literatura de mi abuela, Concha Espina; y una parte, pequeña también, de su vida: la parte breve que me tocó vivir a su lado.

Esta fracción de la gran obra literaria de Concha Espina

la forman sus cuentos breves, sus *Pastorelas*—poemáticas novelas cortas; sus crónicas diarias; sus versos.

Literatura y trabajo menor al lado de su obra maestra: la novela. A mí me parecen estos relatos como pensamientos vivos de ella; nacidos de repente, de una emoción, de una tristeza, de un goce, de una noticia: y por eso me recuerdan más a su vida misma al margen de la literatura: a su vida de mujer y de madre.

Esta literatura menor son poemas en prosa de muchos años de trabajo y de sentimientos; y tienen la airosa y moderna voz del periodismo actual, dándoles muchas veces un sentido nuevo y avanzado a su forma de escribir.

¿Páginas menores? ¡Páginas de antología!

Concha Espina escribe con la misma belleza y personalidad de estilo *El Metal de los Muertos, La Esfinge Maragata,* o una crónica para un diario. Su calidad de primera escritora, su responsabilidad literaria, su tremenda vocación, son exactamente iguales para un libro o para un pequeño poema.

Pequeños cuentos y poemas. Nietos—menores hijos de sus grandes libros—.

—«He soñado una crónica»—decía. La crónica veía la luz al día siguiente.—«He soñado»... ¡Con qué maravillosa sencillez nos lo contaba!

—«Tengo *aquí*» un artículo, y señalaba su frente llena de tanta vida, de tanta poesía, de tanto paisaje.

En tono menor, en suave y dulce tono menor nos comentaba Concha Espina aquello que *tenía allí,* detrás de sus ojos sin luz; allí, dentro del poema grande de su castellano y de su creación.

Yo no me acuerdo de los ojos bellísimos de Concha Espina. Sé que me conocieron, que llegaron a verme, y que ella alcanzó a pasearme de su mano en una primavera del Retiro madrileño. Primaveras que después hemos paseado las dos en el mismo Retiro; de la mano también. Yo veía con su luz interior, ella caminaba con mis ojos de adolescente...

Pero cuando mi niñez empezó a darse cuenta de las cosas, Concha Espina me miraba ya, solamente con sus manos. Me recorría la cara para adivinarla, en un gesto de infinita dulzura.

Mi primer recuerdo de Concha Espina es el de una mujer de

expresión extraordinaria, inclinada durante horas y horas sobre una rejilla gris, que le permitía no torcer su escritura. Era como una canción: un triunfo de la vida sobre el dolor.

Aquella rejilla gris era un perfecto pentágrama, una música con arpegios de vientos, de olas, de horizontes. Ese triunfo de su ceguera sobre la vida, sobre el trabajo; ese triunfo al que nos fuimos acostumbrando todos los suyos, sin darle demasiada importancia, es también el triunfo de su prosa menor sobre la vieja historia del castellano; y solamente por esa prosa breve de Concha Espina, hubiera merecido un sillón, aquel sillón que se quedó vacío, para siempre, en los anales hispanos de la famosa y mortal inmortalidad.

Concha Espina abraza en sus cuentos cortos dos siglos de costumbres y de aconteceres. Porque la obra de Concha Espina —que tiene entre sus manos el cetro de la novela nacional—según palabras de Blanca de los Ríos, pasó por el arco indeciso de dos épocas muy diferentes. Así evolucionan su sensibilidad y su pluma, de tal manera, que nos adentran de una forma a veces costumbrista, a veces bucólica, en la vida del pasado diez y nueve: y después saltan, actuales, modernos, a la plenitud de 1950, con una realidad y una palabra embellecidas e iluminadas.

Todo lo que literalmente se puede decir de Concha Espina, hace mucho tiempo que se ha contado. Yo sólo estoy aquí para hacer un esbozo modesto—como es también modesta mi condición literaria—.

Quiero repetir, en el comienzo de este esbozo, una frase que comentaba Víctor de la Serna en el prólogo de las *Obras Completas* de su madre: son unas palabras de Eugenio Montes, que dicen: «Hasta el aire se viste de hermosura cuando suena la prosa de esta ciega esclarecida.»

El aire literario de 1900, empezó a vestirse con la hermosura de una pluma joven y distinta de mujer.

Las estampas del campo montañés son verso blanco de prados y de cielos, de vidas que nacen y que pasan por ese campo, acunado siempre por la inigualable canción del mar.

El Rabión: un cuento pequeño con una prosa grande. *El Rabión* abre nuestros ojos a esa vena invisible de un río en cre-

cida. Unas vacas y un niño, sencillamente, adquieren dramatismo y emoción completos en su pluma.

Acuarela perfecta, atormentada y preciosa. Hay que amar mucho a la tierra que nos dio la cuna y hay que rimarla perfectamente, para plasmar sus horas, sus gentes y sus horizontes como ella los ha plasmado en sus relatos de la Montaña:

> .....Había madrugado el sol a encender su lumbre rutilante en la nieve de los montes, y deslumbraba la blancura del paisaje lueñe y fantástico a la luz cegadora de la montaña...

Nos hundimos en un valle montañés en pleno amanecer; deshelados los montes, fresca la mies y tormentoso el río, con su vena rugiente: *El Rabión.*

El Rabión, obra menor en cuartillas, grande en perfección y estilo. Es toda una imponente sinfonía patética desbordada al viento y a los cielos.

Concha Espina, en estas *Pastorelas,* acaricia, vive y sufre con su tierra; se mete en ella, se envuelve toda en la niebla, en la yerba, en el ansar: y cuando se ha bañado de toda su dulzura y de todo su dolor, se vuelve su poeta y escribe el verdadero devocionario de la Montaña. Cantabria: primera tierra de su sentido literario.

Mieses..., prados, un río... ¿Cómo podemos hablar de todo esto alrededor de su figura, sin hablar de Luzmela...?

> Este lugar donde no se oye ningún ruido del mundo, y por eso, sin duda, escuchamos tan claras y distintas las voces inaudibles de la naturaleza: susurros, estallidos, preguntas y llamadas sordas

...Esto es Luzmela. Este es el remanso de la niñez de Concha Espina, y en donde le alcanzaron las tinieblas de sus ojos.

En ese Luzmela umbroso y verde de montes soberanos, ella, la escritora, se siente hermanada con toda la naturaleza; con yerbas, con aguas, con flores.

> .... Una inmensa emoción nos arrodilla sobre la tierra nuestra, hermosa; y sentimos los ojos llenos de lágrimas: también el ábrego férvido y purificador, suele convertirse en lluvia...

Su vida en Luzmela se hace más atenta al soplo del viento y a sentir, purísimas y nítidas, todas las voces del paisaje.

El viejo solar de Luzmela nos ha envuelto a todos en una nube íntima y familiar. ¡El matriarcado de Luzmela! Allí, donde amanece más despacio.

Luzmela amanecía con Concha Espina, cuando ella no veía ya aquel amanecer.

Muy temprano, unos pasos firmes y suaves a un tiempo, despertaban el hogar; y una puerta sonaba; era la puerta labrada de una capilla: el oratorio particular de Concha Espina.

Así su obra mayor y menor nació día a día sobre su falsilla gris al aire limpio de Luzmela.

Trabajaba sentada en una butaca pequeña; sobre sus rodillas su instrumento de trabajo: la falsilla.

Algo indescriptible eran su constancia y su horario. Trabajaba ocho horas: se sentía una trabajadora más. Era un perfecto ejemplo el de esta mujer octogenaria y ciega a la que no hacía falta lazarillo porque aprendió el difícil arte de vivir luchando cuando casi era una niña; y en los últimos años aprendió, también, que se pueden hacer grandes cosas viviendo en el reino de las sombras. Pero no daba la sensación de vivir en ese triste reino. Su gesto era alegre, su carácter jovial, su conversación amenísima, su sonrisa muy dulce.

Todo esto y la sencillez de su persona, al margen de su gran personalidad, hacían de esta mujer un conjunto extraordinario.

Nunca ostentó ninguna de las numerosas condecoraciones españolas y extranjeras que poseía, excepto una copia diminuta de la Medalla de Oro del Trabajo, que prendía con su mano pequeña, cada mañana, sobre su blusa:—«Esta—decía—sí la merezco». Como asimismo, y requerida por el autor del retrato, el ilustre pintor López Mezquita, lució dentro de casa, mientras «posaba» para el artista, la Banda de Damas Nobles de María Luisa, regalo de Alfonso XIII. López Mezquita le rogó que lo

hiciese, porque banda y medalla daban al retrarto un tono que a él le gustaba mucho.

Al aire de Luzmela trabajaba con el mismo tesón que cuando comenzó su labor de escritora, en plena juventud. Ni el verano, ni la tentación del jardín, ni el sesteo de muchos agostos la doblegaron jamás.

En el silencio de Luzmela he escuchado el imperceptible ruido de su lápiz y el rasgueo de una cuartilla acabada.... Ahora, en ese silencio amplio de la aldea, cuando ya su vida no tiene linde, cuando se sacuden juntos todos sus recuerdos, el viento quiere pararse para homenaje de su centenario. Es el mismo viento que envuelve su estatua y su casa; el que salpica de pétalos de flores su jardín; el que nos trae olor a mar; es el viento poderoso de los años y de la gloria el que quiere extasiarse ahora aquí en Luzmela, como el suspiro de una rosa o de un laurel, para rendir recuerdo a su dulce dueña.

... Cien años se han cumplido el 15 de abril, del nacimiento de una de las glorias últimas de nuestra literatura.

Pero no nos pertenece a nosotros cantar sus cien años; sino recordar emocionadamente este día suyo, ser un retazo puro de la aldea, sentir la responsabilidad de su sangre y de su apellido como un extraordinario blasón.

Recorremos el santuario literario de su casa paso a paso sobre el viejísimo suelo de castaño; abrimos la ventana que quiere tapar la yedra. Y leemos su prosa, bella y personalísima, nacida para gloria de nuestras letras. Concha Espina rozó el Premio Nobel de Literatura; sólo un voto, y no precisamente por clara oposición de valor literario, le faltó para lograrlo.

Pero su categoría humana y de escritora estuvo siempre por encima de premios y de blasones. Y ahí está, *viva en la muerte*, como una reliquia, como mensaje y ejemplo de uno de los mejores autores castellanos de nuestro tiempo.

En tono menor estaban escritas sus *Pastorelas*, nacidas de la vida misma de la aldea, de su aldea: de Luzmela.

La casa de Luzmela, la vieja casa de la Plaza, volvió a cobrar vida bajo las manos de Concha Espina. Era nuestro hogar renacido a la gloria de muchas primaveras y de mucha historia.

La solana volvía a cubrirse de gliccinia; su ex-libris quedó enmarcado, prisionero de la enredadera: hubo sed de pozo—el pozo que nunca se agotó—; olor a boj en el jardín, un magnolio, abetos... ¡muchos rosales!

La casa de Luzmela siempre tuvo niños y pájaros porque su dueña amaba estas dos cosas, entrañablemente, y se admiraba de ellas, y las acariciaba con su lenguaje. Pero ni los niños de su sangre ni los pájaros de su jardín, interrumpieron jamás su trabajo.

En Luzmela tuvo también Concha Espina su música. Una guitarra tañía arriba, en el estudio, muy cerca de los nidos. Concha Espina echaba mucho de menos aquella música cuando la guitarra tenía que alejarse del hogar: de su hogar.

Pájaros, niños, música y trabajo.—«Se está bien aquí: hay rosas, hay paz... estamos en Luzmela».

Al amor y al viento de Luzmela nacieron muchas páginas de Concha Espina, dedicadas a los nietos. Casi todos guardamos un cuento, un poema, sólo nuestro. A todos nos quiso por igual, porque en todos veía la prolongación de su sangre a través de sus hijos, a los que adoraba. Hubo un niño, moreno y precioso, que fue su debilidad. Un nieto que vivió sus seis años muy al lado suyo; el único que se atrevió a decirle un día:

—Abre mucho los ojos, madrina: más, que yo me pongo muy a la luz para que tu me veas.

Aquel nieto, José Antonio de la Serna y Maurer, gozó mucho del encanto de Luzmela: y se lo llevó Dios, para gloria de sus ángeles. Fue cuando mis pocos años supieron, por primera vez, que los ojos ciegos de madrina podían llorar muchísimo.

Entre la noche y el mar

Al otro lado del mar empezó Concha Espina a escribir «en serio». Empezó con pequeñas colaboraciones y con versos.

Al otro lado del mar, lejos del mar de su juventud, lejos de Traspeña y de Marsolo, con brumas y con olas de otras orillas, nacieron sus primeras páginas.

Y Concha Espina escribía versos.

En su primera entrevista con un sacerdote, director del pequeño periódico *El Porteño*, en Valparaíso, ella ofrece su trabajo y dice sencillamente:— «Soy poeta».

Sin embargo, es muy poco conocida la obra poética de Concha Espina, a pesar de la cantidad de poesía que llena sus libros. Versos escritos a la orilla del mar, para dos cunas recién estrenadas; las de Ramón y Víctor de la Serna y Espina.

... Alba de mi existencia,
Valle del Paraíso.
Una pálida huella
en remoto camino...

La obra poética de Concha Espina ya había empezado a dejar su huella; una pálida huella entonces, en el alba de su existencia.

... Y cuando muera,
su gemido
por toda la ribera
sacudida,
en cada golpe del sagido
hallaréis un latido
de mi vida...

Su noche y su mar. Su vida y su obra estuvo realizada dentro de estas formas gigantes de la naturaleza. Al borde de la noche transcurrieron sus días durante casi veinte años. En estos años, ciegos y luminosos a la vez, escribió sin descanso nueve libros, y un sin fin de colaboraciones.

Veinte años de los que puedo dar fe de esta inmensa mujer, honra de España, grande de las letras universales, señora de Luzmela, madre y abuela, matriarca de una familia numerosa y fecunda, que a veces no se atreve a esgrimir la pluma por miedo a herir el aire literario de ella. Y que otras veces, esta gente suya, la empuña con un rasgo decidido, de franca herencia; como una obligación, como un mandato.

... Su mar:
... Porque mi vida y mi obra están hechas juntas, al borde y encima de la mar, de este mar de Cantabria «encastillado en su bravura».

Cuando ya no pudo ver este mar, se dejaba besar por él; y yo sé que le escuchaba con emoción, casi con miedo, como si adivinase allí su vena de poeta: profundidades bellísimas pero amargas; patria y refugio en donde reposar la frente y el corazón.

De espaldas a ese mar, Concha Espina se perdura e inmoviliza en la blanca piedra de su estatua; poema prolongado en la efigie del hijo escritor que mira también hacia la ciudad, al lado de su madre. Una herencia directa, fecunda, perdurable.

Hijos los dos de la misma ribera, de la misma cumbre; callados ahora, en el sueño de Dios. Porque en un último y misterioso límite nos habla Concha Espina de «la otra orilla» con una fe profunda y total, la fe que trazó todo el largo camino de su vida y de su obra.

Al hablar del verso espiniano no podemos dejar de mencionar unas palabras suyas en el prólogo de su libro *La segunda mies*. Dicen:

> Yo nací bajo el signo cándido y loco de la rima: rimé en la imaginación esos renglones incautos antes de saber escribirlos; desde el alba de mi estrella.

Y llama a su verso «canción invencible», esa canción de la que han nacido tres libros, en silencio, alejados del alboroto y de la propaganda. Cuando Concha Espina descansaba de su labor de escritora, hacía versos. Los hacía sencillamente, casi sin corregirlos, en un escape de su espíritu y de su emoción. *Orilla del Saja* corresponden a su plena juventud: aquí están:

ORILLA DEL SAJA

A mi padre, ausente.

Quietas las hojas en las altas ramas
forman dosel de plácida frescura,
a cuyos pies deslízase y murmura
cancion eterna el río que tu amas.

En su voz siento yo que tu me llamas
con entrañable acento de ternura
y ven mis ojos en la linfa pura
gotas de llanto que por mí derramas.

Siempre que en su ribera florecida
miro correr las aguas bulliciosas,
el Saja a tu recuerdo me convida

con atracciones dulces y amorosas;
y sus consuelos pago enternecida
sobre la espuma deshojando rosas.

Los versos que se siguen ya son de su madurez: estos son:

LA SEGUNDA MIES

Bajo el temporal deshecho
de mi destino, Señor,
a Ti mi plegaria endecho,
y segunda vez cosecho
el fruto de mi dolor.

Enlutadas florecillas
de un trágico anochecer,
de mi playa en las orillas
son las únicas gavillas
que he podido recoger.

Pasto de las olas fueron
como el son de mi cantar,
cuando su esencia me dieron
y su amargura prendieron
«entre la noche y el mar».

Caminante y marinera
por fueros de mi pasión,
hice de mi primavera
labrantío y sementera
de trabajo y de oración.

Y no me olvidó el relente
de la marejada ruin,
que eran un reclamo ingente
con los soles de mi frente
las rosas de mi jardín.

Aquel agosto, Dios mío,
te lo consagro, y también
las alas de mi albedrío,
de mis venas el rocío,
las espinas de mi sien.

Cuanto signifique alarde
en mi encendida ilusión,
a esta sombra de la tarde
mientras me puzna y me arde
la estrella del corazón.

Mientras uno los manojos
para la tercera mies,
que veré, Señor, de hinojos
cuando se alumbren mis ojos
dichosa y libre a tus pies.

Hay otros muchos poemas no publicados: son únicos, no tienen copia y duermen una completa intimidad en unas cuartillas guardadas al socaire de la crítica o de la curiosidad.

Fue muy importante la poesía para Concha Espina. Era su remanso, su oasis. Era un camino siempre abierto en apacible mansedumbre, como las alas de los cielos.

Se cernían sus versos sobre su rejilla. Y no le gustaba que nadie fuese espectador de su trabajo. Ella quería trabajar a solas. Y debo confesar aquí que, casi sin quererlo, burlé su deseo algunas veces: me extasiaba en el quicio de la puerta, para verla escribir No recuerdo nada más sereno ni más ejemplar....

.... Mientras uno los manojos
para la tercera mies...

La tercera mies la recogió un 19 de mayo cuando sus ojos se alumbraron para siempre en la luz completa de Dios.

Aquí sería imposible continuar. Su muerte no pertenece más que a ella, y queremos vivirla y recordarla.

... Devoción y miedo me han guiado hasta aquí, con estas cuartillas que quieren darle a madrina un homenaje, mínimo homenaje, una rosa a su memoria, en esta tarde, al viento de su amado Santander.

Ella me legó en prodigiosa herencia la vena de su lema en unos versos que son para mí casi una oración: estos son:

Paloma que descubres raudo levante
en la grávida puesta de mi jornada,
son tus cándidos ojos la interrogante
que me trasunta el vuelo de una mirada.

El Señor santifique tus bellas horas
con el óleo perenne de la ventura,
y que el áureo castillo de tus auroras
ilumine el recuerdo de mi ternura.

En él, por tí lozano dure mi lema
como brote de un árbol dócil y fuerte,
corazón numeroso, rezo y poema
que trasueñe la vida sobre la muerte.

PALOMA SAINZ DE LA MAZA Y DE LA SERNA

Madrid, 15 abril 1969.

HOMENAJE A CONCHA ESPINA

Nada más justo, más obligado que ofrecer nuestro homenaje a Concha Espina en la fecha del centenario de su nacimiento. Del siglo exacto que ha transcurrido desde aquel día venturoso, casi su totalidad lo vivió la niña, la mujer, la anciana nunca dimisionaria del fervoroso trabajo y de la esperanzadora vida, siempre invencida luchadora contra la pena, la intriga o la adversidad. Su obra pasma cuando conocemos cómo tuvo que iniciarla, engrandecerla y rematarla hasta los muy últimos días de su vida, sin desmayo ni decadencia. Para los que tuvimos la suerte de ser sus amigos, su ejemplo tan velador de su vida, resultó en efecto, vivo en la muerte, conforme con la divisa de su blasón. Viva está Concha Espina y viviente su obra. Sus peculiares maneras, sus creacionales ensayos de idioma y de estilo, reflejan los gustos de sucesivas épocas o, por el contrario, se rebelan contra los tópicos estilísticos y se adentran y ahondan buscando la expresión más genuina de su alma y del alma de sus personajes, personajes humanos y personajes humanizados, paisajes, todos también con alma y con sus vivientes vegetales, siderales, marinos, sus meteoros y su fauna.

Este doble juego de fidelidad y de rebeldía, de atención y de creación, de solera clásica y de ensayismo modernista es lo que constituye su personalidad, lo que dibuja su firme perfil inconfundible tan desconcertante para muchos. Tan ardida osadía no podía asegurar el cómodo acierto en el blanco a sus innúmeras saetas, tantas veces disparadas en postura de violento y temerario escorzo. Algunas habían de caer, rotas las alas sin que su vuelo

alcanzase la perseguida diana. Echen otros la cuenta de fracasos, de demasías o relumbres no legítimos. No es éste el momento de incoar un juicio con pretensión de infalibilidad sobre el valor de su obra novelesca y poética. Es pronto todavía además. Lo que hoy nos toca considerar es la razón de su estilo vital, si es que un estilo de obra y vida puede reducirse a razón, y tratar de explicar de algún modo su arte incomparable de concebir y realizar novelas que son poemas o poemas que son novelas.

No hablo a humo de pajas. He calificado su arte de incomparable. Y lo es. No se le puede comparar con el de ningún otro escritor. A nada nos conduciría y nada explicaría. Su arte es suyo y ella es ella, un caso peregrino de rarísima, misteriosa originalidad. Por otra parte sus novelas son poéticas y la poesía se derrama en ellas—sin dejar por ello de ser auténticas novelas, trozos y trazos de vida—inundándolas de hermosura y transiéndolas de humana palpitación.

Precisamente es ésta la dificultad que para muchos, muchos del oficio también y no sólo lectores, ofrece la obra novelesca de Concha Espina. Yo lo comprendo muy bien porque lo he vivido desde mi mocedad más incipiente. La suerte para mí es que yo he carecido siempre de prejuicios. Y la humanidad, aunque sea la más encumbrada de sensibilidad y cultura, vive esclava de no pocos prejuicios. Yo había leído en mi niñez *Trozos de vida* y a mis 16 años *Despertar para morir*. Había de ser un poeta, un amigo también como yo exento hasta lo inverosímil de prejuicios, el que me recomendase la lectura de *La Esfinge Maragata*, y poco después la de *La Rosa de los Vientos*. Juan Larrea, que bien pronto había de emprender nuevos y audaces rumbos, no se ha dejado nunca impresionar por encasillamientos ni partidos previos o consiguientes, ni grupos o capillas. Yo seguí su consejo y leí uno tras otro los dos libros maravillosos y en ningún instante me pesaron ni me enfadaron. Antes al contrario, quedé literalmente encantado, estremecido como las heroínas de las dos novelas, asombrado ante una sensibilidad tan febril, ante una capacidad de lengua y sentimiento poético que jamás había visto colmarse con tanta riqueza de matices.

Yo soy mal lector de novelas y, aunque me esté mal el decirlo,

buenísimo de poemas. Un verdadero poema jamás me aburre. Y el lector, el escritor corriente y moliente—o moledor, que también abundan—es todo lo contrario. Necesita carnaza de novela y rechaza por impertinente la delicadeza, el sabrosísimo deleite de la imagen reflejada o creada por la confesión poética. Yo no me he aburrido nunca leyendo un poema épico de un verdadero poeta ni mucho menos una fábula mitológica. Y si para decirme «sale el sol» me sustituyen las tres palabras por una estrofa en verso o en prosa renovadora e inventora de la maravilla que la naturaleza nos ofrece, trasmutada a imágenes y emociones rítmicas, coloridas, estremecidas, olvido la trama del asunto y me recreo en la poesía. No vayan los lectores de pueril curiosidad fisgadora de ajenas vidas, de gruesa sentimentalidad necesitada de patetismo y exclamaciones, a buscar pasto en las novelas de Concha Espina. Ella misma se lo advierte en el prólogo a *El Cáliz rojo* y aconseja a lectores así que pasen de largo y no penetren en un bosque habitado de dos almas que no han crecido para ellos. *El Cáliz rojo* es lo menos novela posible. Tendrán razón los historiadores y críticos de la novelística en dejarla a un lado como libro que se sale del género. Pero es que no hay géneros. Esto es lo primero que tenemos que recordar. A Cervantes con el *Quijote* le pasó lo mismo. No pertenecía a ningún género y los preceptistas o los poetas y escritores con prejuicio no supieron qué hacer con el ingenioso hidalgo y su escudero, como no fuera reirse a carcajadas.

Y sin embargo, si entendemos por novela lo que desde precisamente el *Quijote*, apenas precedido de las novelas picarescas y pastoriles del XVI, se entiende, los mejores libros de Concha Espina, la media docena de grandes novelas que se inician con *La Esfinge*, son auténticas novelas, novelas ejemplares para decirlo con definición cervantina, aunque él la aplicase sólo a las breves. Acabo de aludir a las novelas pastoriles. Pues bien, el lector que se aburra con la *Diana* de Montemayor no sabe lo que es novela ni siente lo que es poesía. Aunque sea todo un respetabilísimo profesor o un técnico analizador o montador de una novela realista al estilo de hoy o de ayer.

A la obra de Concha Espina puede estudiársela desde muy dis-

tintos puntos de mira. El lingüístico o léxico, el estilístico, el documental, el psicológico individual o social, el naturalista, el poemático. Y todavía otros más. Por ejemplo, el lírico y autobiográfico. Imposible ahora intentar ese exhaustivo estudio. Yo intenté hace unos años abreviarlo en un prólogo. Hoy no puedo sino elegir. Mi elección, un tanto caprichosa, va a recaer no sobre tal o cual aspecto de los enumerados sino sobre todos ellos a la vez, pero limitado el tema a solos tres libros. Queden fuera las obras de iniciación hasta *Agua de nieve*. Y ya de las excelsas obras de plenitud, *La Esfinge* y *La Rosa*. Y *El Jayón* y las demás obras que hoy calificaríamos de novelas cortas. Y también los cuentos y estampas y pastorelas. En todas ellas, así como en sus libros no exactamente novelescos y en sus versos, hallamos esparcidos todos los modos y estilos de sus obras mayores y, en los mejores casos, concentrados en su órbita breve y por ello mismo tal vez más eficaces en su poder de sugestión. Con todo, es necesaria la elipse anchurosa, la calma augusta de la verdadera novela, de la novela larga con su paso sin prisa, con su zahondamiento hasta las raíces de la vida y su escuchar poético de todos los soplos, los susurros, los abismos de las almas y su grandiosa y primorosa pintura de inagotable paleta que se demora suntuosa o se acerba agudísima en el hechizo de la gea y de la flora, del meteoro y del oleaje, de los astros, las nubes y los cielos. Elijamos, pues, tres libros y veamos cómo en cada uno la autora resuelve el eterno problema de la novela, y de la poesía en la novela, de modo diverso. Sean estas tres obras *El Metal de los Muertos, Dulce Nombre, Un Valle en el Mar*.

El metal de los muertos

Cuando se publicó *El Metal de los Muertos*—apenas habían pasado unos días de su aparición en las librerías—, yo, en trance de opositor a cátedras y sin tiempo para aislarme y entregarme al prometido gozo de su lectura, tuve que visitar en demanda de consejo a don Enrique Díez-Canedo. Siempre generoso y delicado, dispuesto a ayudar a su nuevo amigo, me prestó varios libros e

inapreciables datos. Y de pronto, hizo un paréntesis (ya sabía que yo era santanderino) para preguntarme: «—¿Ha leído usted *El Metal de los Muertos?*—Todavía no he podido.—No deje usted de hacerlo. Aunque tiene algunos rasgos de estilo irritantes, es una magnífica novela». No me extrañó demasiado lo de los rasgos irritantes. Canedo era un crítico limpísimo y cultísimo pero demasiado encogido para entregarse sin más a la sublime grandeza de una prosa que si alguna vez podía justificar su opulencia era en su empeño de conseguir una verdadera epopeya de las minas. Porque de una epopeya se trata. Ya *La Esfinge Maragata* había demostrado la potencia social, la objetividad—y tan subjetiva alma a alma a la vez—del arte novelesco de nuestra escritora. Ahora con la nueva novela se agranda aun más el ámbito, se sumerge y se angustia o angosta—literal y simbólicamente—en las entrañas de la tierra y a la par se ensancha y excava en bóvedas de clamorosa resonancia, en trágicos y paradójicos embudos, esplendorosos de reverberaciones metálicas y llagados de pasiones y sufrimientos humanos. Ámbitos enormes y exactamente cortados bajo la pesadumbre o la libertad de los cielos lejanos y nocturnos que prometen luces solares o estelares, luces que apenas se filtran en los abismos por alguna grieta o falla gigantesca.

Tales son los escenarios, si esta palabra tan teatral no se prestase a equívocos cuando estamos ante la realidad, no por alucinante y poética menos dura y verídica; tales son no los fondos, otra palabra también algo teatral, sino las llagas, las vísceras, los entresijos malditos que defienden a dentelladas sus metales de muertos y de vivos. Poderosa, soberbia creación novelesca, épica. Pocas veces como en sus páginas se verifica, se comprueba, se hace un solo tejido y una sola forma la carne de la epopeya arcaica y de la moderna novela, se palpa el origen mismo de la literatura narrativa y descriptiva de estirpe poética porque se palpa, se tañe la vida en sus nervaturas más sensibles y delirantes.

En *El Metal de los Muertos* hay tres novelas. La novela de las minas, el canto a la entraña violada de la tierra y no sólo en una exploración y explotación, sino en dos para más ejemplar contraste, infiernos del subsuelo en el norte y en el sur de España. Luego, la novela social, la novela de la lucha colectiva: oprimidos contra

opresores, idealistas que serían socialistas (y en algún caso creen serlo) si no obrasen y sintiesen la pureza antimaterialista, ya que no antimaterial. No, la novela no es de masas sino de almas solitarias o agrupadas. Y cualquier calificación sociopolítica la desvirtuaría y engañaría al lector que no tiene sino adentrarse por sus hojas, por sus estratos, descender a pozos, escurrirse por galerías y agacharse ante estibos para irse asombrando de su verdad. Verdad cristiana en primer término, verdad de caridad y de crueldad enfrentadas, sublimidades que afloran entre violencias primitivas y abandonos a instintos. Ni socialismo exactamente ni gremialismo ni sindicalismo ni anarquismo, aunque cada una de estas denominaciones puedan un momento u otro mover las acciones individuales, siempre llenas de espíritu, de los agonistas gusanos y de sus valedores que se empeñan en su redención.

La tercera novela concéntrica es la de los caracteres unidos por fuerzas ciegas del azar, forzados a un destino común, pero bien distintos y distantes entre sí. Hombres y mujeres igualmente calados hasta lo hondo de sus almas entrelazan sus suertes, marchan, descienden, afloran, se enfrentan, discuten, matan o mueren, aman y odian, son sublimes o abyectos, cada cual con su cruz, lo mismo los casi malos que los casi buenos porque puramente buenos o malos no hay seres que puedan sentirse del todo responsables de sus actos ni en esta novela ni en este mundo en que vivimos. Hay, en suma, una novela, una trama, un argumento llevado por la autora con infinita libertad. Ella no hace sino sostener el finísimo hilo invisible para que no se rompa o se anude malogrando el tejido que parece tejerse solo. Por eso la novela de los mineros y de los marinos forzados a mineros por obra del destino y la de los luchadores idealistas y de las gentes malas y buenas del mundo capitalista e intelectual es una novela abierta, que es como es y pudo ser de otra manera, no está trabada de modo clásico ni queda terminada cuando se agotan las páginas del libro que nos conducen con tan lenta armonía y modulación desde los primeros capítulos de prólogo hasta la evasión final hacia horizontes más clementes. Novela abierta como las de nuestros libros clásicos o como las de tantos novelistas de nuestro siglo.

Pero no novela derramada, anárquica, deshecha, sino entramada sutilísimamente.

Cada una de estas tres novelas queda bien visible siempre aunque por fuerza tengan sus rutas que cruzarse o aunarse aquí o allá. Y cada uno de estos mundos humanos o telúricos requiere su lenguaje propio y la escritora sabe regalárselo con dominio sin par del idioma. Un estudio de la sintaxis como otro del léxico conduciría a los más estupendos resultados. Apenas parece que sea la misma pluma la que se atreve a los vastísimos períodos de los poemas en prosa de la materia violada, tan exactamente reproducida y magnificada en su más íntimo y deslumbrado secreto, que la que se acerca y hunde a modo de hiriente estilete en los diálogos de suprema verdad, sencillez, barbarie o ironía de los grupos humanos o de las almas enamoradas o arrastradas por los huracanes de la pasión. Son tres lenguas diversas. La de la epopeya, la del realismo pragmático y que no perdona, la de la misericordia que como un bálsamo piadoso querría mitigar las penas, ya por boca de la autora, ya con arranques de los propios personajes. Hay que insistir en esto porque de ordinario se suele pensar de Concha Espina como la escritora de prosa virtuosista, esplendorosa hasta el lujo, innovadora e inagotable en su vocabulario, propensa a la exaltación que no excluye la maravillosa gracia de imágenes y metáforas, el colorido fastuoso y delicadísimo. Sí que es verdad que ella escribe así, y esta novela nos da la muestra más soberana y deslumbradora de su arte en este aspecto. Pero no siempre. También sabe retenerse y concentrar en una frase de reducida órbita todo un momento psicológico, un destello de luz, un pálpito sorprendido en su ritmo mínimo y secreto. Y nunca escribe mejor que cuando deja hablar a sus personajes. La escena de Vista Hermosa, la de la entrevista entre empresarios y trabajadores, es de una verdad impresionante. Y los comentarios sobrios de la autora al diálogo cortante no pueden ser más preciosos. A veces le basta a Concha Espina presentar inmediatos los dos idiomas para obtener el más eficaz resultado. Por ejemplo:

> Doña Berta se adelanta un poquito con Rosario, y le dice en tono confidencial: «—¿Cómo puede usted vivir entre estas

> infelices que no conocen la decencia ni la religión; una moza que viene persiguiendo a un hombre, una vieja que hizo otro tanto cuando pudo, esa gente depravada y soez que no admite la paz porque le conviene el trastorno de una revolución?
>
> Rosario vuelve la cabeza atraída por el lujo de las habitaciones que se abren a la *loggia* y enseñan blandos lechos, tapices esponjosos, ricos muebles de bronce y de cristal. Y llega a pararse frente al cuarto de baño, sorprendiendo, envidiosa, la pila ancha y luciente, los espejos con trémolos de encaje, el alizar bruñido, el tocador cargado de afeites y sahumerios. Una llave está suelta; se oye pasar la dulzura del agua perdiéndose en el mármol...

Si quisiéramos ahora calificar en su originalidad a Concha Espina tendríamos que compararla con otros escritores que se han ocupado del mismo tema, ya en ambiciosos esfuerzos novelescos, ya en decididos alegatos de protesta, ya en finísimas y por ello mismo más eficaces ironías. Voy sólo a aproximar dos fragmentos. Es lástima no poder ofrecer los capítulos completos pero ello supondría desnivelar este ensayo que quiere cumplir lo prometido. Aunque en conjunto la visión de la mina del metal de los muertos es la más completa, profunda y total, y abarca las faenas, los estrépitos, las llamaradas, los motivos de la geología y del ritmo del trabajo en maravillosa correlación o en trágica lucha, y finalmente el espantable silencio del paro, no por ello hay que olvidar la otra mina, la del norte, la cantábrica a donde baja en búsqueda de su hombre la infeliz Aurora. Hay un capítulo, *El collar de lámparas*, en el que un chiquillo, un pinche acompaña a Aurora a buscar al listero para inquirir si Gabriel se halla todavía en la mina:

> —Pues ahora, vente conmigo—dice el muchacho con pronta resolución—; tenemos que correr, porque van a estallar los barrenos.
>
> Se dan la mano y emprenden la retirada al galope, mudos y anhelosos, llevando Aurora el candil para que su acompañante lleve las herramientas.
>
> El aire se adelgaza, porque el camino se apoya en una sola pared y corre abierto sobre el antro de la explotación. Toda la araña de la mina se ha hecho sonora en sus nerviosidades, y de repente circula por ella un trote sordo, constelado de luces, convertido en una fiesta de lámparas como la de Sais: es que los mineros huyen de la pólvora, sembrando de luciérnagas errantes el campo del mineral.
>
> Queda el hueco bruno de la montaña circundado de lumbres, sobrepuestas en él lo mismo que en los collares cada torce. Un estampido brama furioso por las galerías y en la tenebrosa distancia ruedan siniestros los pedruscos.

Parece que el borbotón de lurtes va apagando las estrellas rojas en la noche terrible de la mina, porque desaparecen, una a una, bajo el rugido de las explosiones, mientras los fugitivos llegan por tajos y rompimientos al túnel principal, cuya boca se enciende con una llama de sol.

Abramos ahora un singularísimo libro de Azorín, *Pueblo (Novela de los que trabajan y sufren)*. Azorín no era santo de la devoción de Concha Espina y supongo que viceversa, aunque esto no me consta. Y se comprende. Si hay dos antagónicos, opuestos modos literarios son los de estos insignes poetas de la prosa imaginativa española. En esto sólo se unen. En ser imaginativos y en ser poetas. Concha Espina, también en verso. Y Azorín, aunque rara vez, lo mismo. Por lo demás la anchura caudalosa de la montañesa es lo contrario de la delgadez lacónica del alicantino. Yo me quedo con el uno y con la otra. Y a ambos debo muchísima gratitud. El capítulo *Lámpara*, como todos los de *Pueblo*, una novela sólo de las cosas, de los objetos, alguna vez de un perro o de una mano, es una maravilla de ironía felicísima.

Yo ser una lámpara que hablar... Y querer decir cosas a las lámparas españolas... ¿Eh? ¿Decir alguien algo? ¿Quién estar ahí detrás?

Al oir las voces, una lámpara se ha ido acercando pasito; no quería hacer ruido; se ha colocado detrás de una piedra.

—Estar la lámpara detrás de esa piedra; tener miedo la lámpara; yo ser lámpara tranquila; lámpara de las minas; venir de muy lejos; venir a la tierra de España... Y ahora querer hablar; yo ser amiga de estas lámparas españolas.

Otras lámparas se han ido acercando; iban dando saltitos como los pájaros; temían acercarse al principio; pero luego, como no pasaba nada, se han puesto a poca distancia de la lámpara parlante.

—Hablar una lámpara. Cosa curiosa. Cosa interesante. Extra-or-di-na-ria. Pin-to-res-ca. Yo querer que me escuchéis todas las lámparas de esta tierra. Venir de lejos pero ser de las minas como ser vosotras; alumbrar a los mineros en las minas; vosotras alumbrar también en las minas a los mineros; ser todas camaradas; ser todas hermanas.

Han acudido muchas otras lámparas; en la noche; noche oscura, se han ido aproximando todas y se han colocado en círculo. Muchedumbre de lámparas que forman, en torno de la lámpara parlante, un anchuroso cerco.

Ser curioso. Ser interesante, Yo hablar a todas estas lámparas. Yo decirlas una cosa bonita; una cosa mag-ní-fi-ca. *Fast bint, fast fint*. No saber vosotras lo que significar estas palabras. Yo querer decirlo. Ser como si vosotros dijerais: quien bien ata, bien desata. ¡Ja, ja, ja! Quien bien ata, bien desata. ¿Entender vosotras estas palabras? ¿Saber lo que quieren decir?

Por no alargarme no reproduzco todos los párrafos, aunque desde luego no sobre ninguno. Ni una palabra. He aquí los últimos:

> En la inmensa multitud de lámparas se ha oído repetir: *Fast bint, fast fint.* Se han iluminado muchas más lámparas; la noche semejaba día con tanto resplandor de lucecitas. Cercaban todas con sus puntitos brillantes a la lámpara extranjera.
>
> —Atar bien; desatar bien. Ser todas hermanas; la gran cuestión ser la de atar y desatar. *Fast bint, fast fint.* ¡Ja, ja, ja !Cu-rio-so, Pin-to-res-co.
>
> Lámparas; lamparitas; ser todas buenas hermanas. Y atar bien y desatar bien.
>
> La muchedumbre de las lámparas ha repetido en coro inmenso: *Fast bint, fast fint.* Y como la lámpara extranjera había levantado el vuelo, todas las lámparas se han elevado en el cielo negro como una inmensa bandada de palomas; todas rodeaban a la lámpara parlante y todas iban repitiendo en la solemnidad de la noche, en el profundo silencio, al igual de un formidable alarido: *Fast bint, fast fint.*

Dulce nombre

Aparece *Dulce Nombre* en 1921, al año siguiente de *El Metal de los Muertos*. Apenas parecen nacidas de la misma pluma. Y no porque no prosigan las constantes de estilo y clarísima impronta de sensibilidad inconfundible, sino porque el propósito, la técnica novelística, la demora psíquica son manifiestamente divergentes, casi opuestas. Decíamos antes que en *El Metal* se concentraban y seguían su camino como astros coordinados, tres novelas: la épica de la naturaleza, la social, la individual de unos seres humanos a cuestas cada uno con su pena, su limitación o su infinito. En *Dulce Nombre* desaparece lo social, al menos en cuanto movimiento y enfrentamiento de problemas urgentes y de escala mundial, aunque vista en una concreción bien española, andaluza, fechada en su circunstancia histórica y política. Si bien de otro modo, también lo social, la diferencia de clases y de educaciones, de prejuicios y costumbres sirva de fondo y justificación para el planteamiento de la fábula novelesca y para su ulterior desarrollo, así como para sus raíces históricas, de casta y de familia. En cuanto a las otras dos acciones, la de la naturaleza y la de las almas, ésas sí que quedan ahora bien al descubierto, inexorablemente,

profundamente conducidas por la mano maestra de la autora. *Dulce Nombre* es la novela de un valle montañés, de un paisaje y una naturaleza maravillosamente pintadas, escuchadas, casi diríamos comulgadas por la autora misma directamente o a través de sus sensibilísimos personajes. Y es a la vez la novela, el poema muy tramado, muy bien atados todos sus puntos, de unas vidas que mutuamente repercuten, se lanzan y se devuelven sus pasiones y negocios, se reflejan unas en otras y se repiten y renuevan dentro de una doble unidad de tiempo—dos momentos de acción, separados por el abismo de una apretada generación, apenas dieciséis años—, a la vez que vuelven atrás por la fuerza evocada de la sangre y recuerdan lo que Concha Espina había escrito también doce años antes, su primera novela ya tan suya, la inolvidable *Niña de Luzmela.* Las personas del nuevo drama, porque de drama se trata y tan legítimo como narrarlo hubiera sido podarlo de lirismos y llevarlo a puro diálogo escénico, son en parte herederas de las principales que se mueven en las fragantes páginas de *La Niña.* Cansinos-Asséns ha estudiado muy bien esta herencia psicológica y fatalismo redivivo en páginas muy esclarecedoras y comprensivas, aunque tal vez exagerando como buen andaluz la diferencia entre las almas que él llama del norte y las del sur, la Montaña y Sevilla. Pero nuestro norte y nuestro sur peninsulares se distancian pocos paralelos y lo que es norte en España es sur en Francia o en la Europa central. La relatividad geográfica y climática no son bastante acusadas para armar sobre ellas una teoría de almas y comportamientos que pueden darse lo mismo a orillas del Cantábrico que del Guadalquivir.

Por eso Concha Espina ha comprendido en su novela andaluza y minera lo que hay de común español o simplemente humano entre cántabros y tarsos o tarsianos y hace descender a sus queridas criaturas de *La Rosa de los Vientos,* «Charol» y Aurora—sin olvidar al pobre perrillo de aguas «Bolina», no menos humanizada criatura—desde la costa de Comillas a la de Santa Cristina y Estuaria, o sea, Huelva. Así consigue coser una novela a otra y continuar los agotados pliegos de la primera con los iniciales de la segunda. También en este puente que salva y une abismos, se salta de una orilla de tiempo a otra varios años tardía, los que suponen

la vida de un perro, cuya patética, desconsoladora muerte empalma y estira el paso de una adolescencia a una robusta juventud colmada.

Qué novela, Dios mío, ésta de *Dulce Nombre*. También me veo leyéndola ávido en mi Santander entre Soria y Soria, primavera y otoño, sumergiéndome desde su primera página en su mundo, en su atmósfera de la que ya no se puede uno evadir sin agotar sus páginas. La fiebre creadora de la materna entraña espiniana, subida a su punto máximo posible de calentura generosa, nos va a descubrir y a revelar hasta lo más hondo de un puñado de almas, estrechado por amores, codicias y celos, empujado por aires y brisas de todos los picos de la rosa de los vientos, de la rosa náutica y de la novelesca, de la que sube desde la costa montañesa, desde el mar entristecedor o glorioso al que no se ve en la nueva novela, pero sí se le oye detrás de una última cadena de montañas ya no altas, en un ansar estrecho, orillas del Salia—Saja—y abrumado por la pesadumbre de las más altivas y agrestes, selváticas montañas de la Montaña.

Y así como el angosto valle, así también sus agitados hijos, las mujeres en rica galería de caracteres encontrados, sometidos a la ley de la continuidad y la renovación, y también los hombres, más definidos y más hondamente estudiados que en otras novelas del poeta. El gran poeta que es la novelista Concha Espina esplende en los capítulos de *Dulce Nombre* haciendo valer sus legítimos, altísimos fueros de inspiración. Tan altos en boca y alma de los seres humanos como en las voces y matices de la naturaleza. Son ahora, como dije, dos las novelas implicadas la una en la otra: la de la tierra, la tierra con sus cielos, sus árboles, sus flores, sus brisas, sus vientos, sus indecibles ecos, espectaciones, furias y colapsos, sus lunas y sus astros; y la de los ilusionados o desventurados personajes, ya calados hasta lo más secreto por su creadora, ya revelándose a sí mismos con la suma naturalidad de una realidad absoluta, sin el menor asomo de literatura o de afectación en sus diálogos y situaciones de rencillas, amores y enconos. Situaciones porque la novela es intensamente dramática, su acción se aprieta en pocas horas en cada uno de sus dos tiempos y la gama de las relaciones mutuas entre sus héroes a la fuerza no puede

ser más rica en colores, posiciones y matices anímicos. Por eso la novela es novela en todos los sentidos de la palabra. Novela plena y perfecta, la más perfecta de Concha Espina, aunque otra suyas la aventajen acaso en potencia, en ambición o en contrastes.

El centro de la acción es la sustitución de la madre por la hija en el amor del cobarde que se alejó, comprado por su rival, y que vuelve fatal a la hora de dejarle el otro libre el campo con su muerte repentina, fatal, digo, porque él—aunque lo desee, como lo desea la pobre Dulce Nombre—no puede adivinarlo. Pocas páginas de novela conozco que puedan compararse a la de la llegada del joyero y exseminarista que buscando en las cercanías del molino a su antigua amada, cree encontrarla cuando en realidad, es su sangre, sí, su doble, pero hecho nueva flor en su hija. Y si la llamo flor ahora, no es por pereza tópica de vocabulario, sino porque la correspondencia entre las flores de alma y las flores de tierra en el libro no puede ser más concorde y entrecondicionada. El paralelismo entre las situaciones de las personas novelescas y las sazones, «saisons», estaciones del año en el paisaje vegetal, es fidelísimo. De las dos novelas que hay en *Dulce Nombre* la humana y la vegetativa, climática, sideral, no sabemos cuál de ellas es la más humana o la más geórgica. Todas las églogas y geórgicas virgilianas de la tierra montañesa—hay perfecta unidad de lugar en este drama—y todas las elegías, epitalamios y cantares de las almas montañesas se sostienen y se evidencian recíprocamente. A cada rumor y chasquido y pulso nuevo de la labor subterránea de las semillas y raíces, y a cada brotar de yemas y abrir de capullos, a cada emanación de aromas embriagadores de mayo y junio, a cada desfoliación y aterimiento de noviembres y diciembres, corresponden exactas las ilusiones, sentimientos, exaltaciones, prodigalidades, recelos, lutos, encierros y mutismos de los pobres personajes.

Pienso ahora en Manuel Llano. Porque si extraemos con quirurgia cruel todo lo que en *Dulce Nombre* hay de descripción, de sensación y poesía del paisaje y lo disponemos en orden de estaciones del año, tendremos una prenovela, inventada quince años antes por Concha Espina, quince años antes de *Monteazor*.

También en la prenovela de Llano hay correspondencia, como vuelve a haberla, ensombrecida por la pesadilla de la guerra, en *Dolor de tierra verde*. Solo que en Llano la preferencia es para la naturaleza o para las criaturas humanas pero aisladas cada una sin lazo novelesco, en estampas quietas, sin movilidad de situaciones ni enfrentamiento argumental. Y qué belleza la de la prosa de Concha Espina, rival de la de *La Rosa de los Vientos*, pero más ceñida, más sinfónicamente trabada y desarrollada con perfecta unidad en la nueva novela. No se puede decir mejor ni calar más hondo ni poseer mayor dominio del idioma, del idioma recibido y del creado, con la atención siempre despierta al hablar del pueblo y al ejemplo de los maestros y sobre todo a su propio, respirado sentido rítmico y sensibilidad eufónica. Anotemos unas pocas muestras:

> Iba la tarde consumiéndose; el astro, muy caído, se acostaba en el rastrojo de los maíces. Las nubes ensombrecían la sierra galopando sobre la hoz, y se confundían con el río escribiendo silenciosos renglones en el agua.

O bien:

> Quédase inmóvil, roto con la voz el cantar, angustiada por los presagios que le acuden aciagamente desde todas las lontananzas, en el viento caluroso que deshoja los árboles, en la altura de las nubes transfloradas de luz, en la claridad verde que se difunde por el campo; la mañana entera se le sube al corazón lleno de augurios y ansiedades.
>
> Nunca hubiera sospechado la joven cosa maligna de aquellos minutos apacibles, de aquel día luminoso en la ausencia del astro paternal, diáfano por sí mismo, abierto poco a poco con una divina candidez; el celaje levantado y sonriente, los horizontes claros y sensibles, como si quisieran estrechar el valle en amorosa intimidad; así los montes aprisionan la vaguada en una cadena suntuosa y azul, más entonado y profundo el color bajo la palidez serena de las nubes.
>
> Es que el ábrego, sin arreciar sobre las neblinas, purifica el ambiente, le templa y le colma de perfumes.

Pues, si no de lo que se ve—formas, colores, luces, sombras—, sino de lo que se oye ha de esmaltar su prosa prodigiosa, entonces aún se realza su belleza, su armonía, su fidelidad a la confidente naturaleza:

> Otras fuerzas laten a su alrededor unidas también contra la infeliz en sorda complicidad: el paisaje transido de agua, la niebla torva de las cumbres, el sudor helado de las noches.
>
> Una voz poderosa zumba en el aire, se estremece la selva con la agitación de un vuelo monstruoso: las últimas hojas corren locamente por los caminos. (...) Parece que está el valle más hondo que nunca; la gasa de las nubes tiembla desde las cimas hasta el río, sepultando la vaguada en una humedad neblinosa; muge la corriente, repican las abarcas en los senderos.

Ya me doy cuenta que no es éste de las citas cortadas cruelmente de la sinfonía lisa y continua el mejor procedimiento para poner de relieve la calidad de una prosa que es a un tiempo delicia de óptica, de acústica y también fruición exquisita de sugestión aromática, de evocadoras esencias de campo, de aguas y hojas y flores, de harinas molineras y ámbitos cerrados de estancias. Pero no encuentro otro dentro de los límites de que dispongo. Todas estas notas siempre variadas, siempre felices en su cadencia, no ya suntuosa y amplia como dije que era la de las grandes novelas precedentes, sino clásica y, por decirlo así, mozartiana, hay que dejarlas en su escriño, en su cauce natural, hay que entregarse a la lectura resbalada, al hechizo novelesco, al simbolismo anímico y humano que le sigue paralelo. Sólo así puede gozarse en su plenitud el arte supremo de Concha Espina. Decía Maurice Ravel que en una sola semicorchea de «Nell», una de las primerizas melodías de Gabriel Fauré que aparece a primera vista o primer oído cándida en su desnudez, había siempre una escondida sorpresa, matiz, iris, invención sutilísima. Pues esto mismo digo yo de las prosas paisajísticas o sicológico-paisajísticas de Concha Espina en *Dulce Nombre*. Ni un adjetivo, ni un nombre ni un verbo ni una imagen—siempre nueva e inventada—, ni un primor o detalle de sintaxis o de ritmo puede sustituirse. Es la belleza emocionada y emocionante, infalible, precisa.

Lo asombroso es que a cada recodo cambia la prosa. Y surge la otra lengua, la hablada por las personas de la fábula, el coloquio apasionado o interesado, con una veracidad reproductora que parece magnetófona, con una condensación que en cada réplica o cada silencio abre abismos de alma. La novela de la tierra y del aire, del cielo y del limo vegetal, del cauce fluvial y del afanoso molino corre parejas con los conflictos de las pasiones, con las lu-

ces del espíritu, hermanas de astros y candelas. Son las dos novelas, paralelas pero no imbricadas la una en la otra, todavía separables, aunque no haya por qué desunirlas, tan cerca están la una de la otra y tan recíprocamente se iluminan y ahondan. Un paso más y ya no tendremos sino una sola trama, una fusión modulante y candente. Esto va a ocurrir al término de la carrera de Concha Espina.

Un Valle en el Mar

Llegamos al año 1949. Concha cumple 80 años y publica, inmediatamente después de una briosa novela, *El más fuerte*, superior a cuantas había escrito tras *El Cáliz rojo*, otra aun más ambiciosa y mucho más inspirada, sin duda una de sus más altas creaciones: *Un Valle en el Mar*. Es una novela extensa, una de las más extensas si no la más larga (no he comprobado su medición con la de *El Metal de los Muertos*), extensa e intensa, una obra maestra si no nos engaña la simpatía y el contagio del paisaje de aguas, tierras, nubes y almas en que se desarrolla su urgente y emocionante peripecia. *Un Valle en el Mar* es, en efecto, una bahía, la bahía natal de la escritora y de su comentarista en esta ocasión. Pero ¿por qué me había de engañar el paisaje y la comunidad en un mismo fervor de contemplación y de vivencias, en un mismo espejo de vida, de sueños y lecciones de poesía, de música y de arquitectura? No era santanderino Melchor Fernández Almagro, y cuando apareció esta novela no vaciló—y no sólo en su crítica impresa sino en conversaciones íntimas conmigo—en reputarla novela extraordinaria, libro inspiradísimo no inferior a los mejores de la autora. La calle en la que Concha naciera apenas si ya existe después de las dos catástrofes apocalípticas, la del «Cabo Machichaco» (Concha, Conchita estaría a la sazón en el colegio fuera de Santander) en 1893, y la de 1941. Pero si apenas queda un muñón de lo que fue, lo eterno, la bahía, las montañas que le forman coro y le rinden homenaje, está vista, oída, bebida, olida en la nueva novela como en ninguna de las suyas, pues que en ésta es ella la auténtica protagonista. La bahía está vista ahora desde la otra banda, desde la ladera sur, campesina y remera.

Con esta novela queda incorporada a la literatura universal la nueva vida marinera y rústica de la bahía al siglo aproximado de la época en que se supone la acción de *Sotileza*, la epopeya cántabra novelesca de Pereda. Siempre confesó Concha Espina a sus maestros: Pereda, Amós de Escalante, con el que coincide en tratar con nueva sensibilidad femenina y materna algunos temas paisajísticos y humanamente trágicos. Los hermanos Menéndez Pelayo: Marcelino, poeta de la galerna y de la vena de hierro en la entraña de los montes de Cantabria; y Enrique, el dulce poeta de cuya mano avanzó por vez primera Concha al estrado de la publicidad provincial. Y precisamente de lo que va a escribir todavía después de sus ochenta años. *Una novela de amor* va a ser otra vez novela del mar en su primera parte y esta vez del mediterráneo, en tanto que la segunda estudiará la historia verdadera de una ilusión y un desencanto que insensiblemente irá diluyendo el amor en el océano inmenso de la vocación erudita y poéticamente crítica de D. Marcelino.

A los que conocimos, vimos la circunstancia en que se desenvolvieron los quince últimos años de la vida de Concha Espina, obligada a escribir entre miltonianas tinieblas luminosas, luchando en su memoria óptica la precisión y vivacidad de matices con el horror de alucinaciones delirantes, no cesaba de pasmarnos su actividad y su vigor voluntario capaz de darnos una de las mejores novelas españolas contra viento y marea y cuando cualquiera, al cabo de una larga historia de trabajo fecundo, se creería con derecho al legítimo descanso y jubilación sobre laureles. Pero ella, como artista de raza, como poeta incapaz de abdicar cuando se siente habitado de una nueva criatura poética o novelesca, no es capaz de estrangularla en germen, sino que la fomenta y la acaricia en sus piadosas entrañas y no reposa hasta alumbrarla al resplandor de la vida cálida y soleada. Así también ahora con este *Valle*. Desde su inicial capítulo comprendemos que nos hallamos ante una obra maestra. Junto a la cabecera de un enfermo, de un moribundo, entramos en clima novelesco inconfundible. Y la emoción de la lectura ya no nos abandonará un momento.

La nueva manera de novelar se manifiesta en la imposibilidad de separar los dos elementos prosísticos de que venimos hablando

a propósito de las novelas precedentes. La novela de la naturaleza no es paralela a la de las almas, es la misma, son una sola. Y ya el paisaje apenas se describe. Sólo anotaciones fugaces que se filtran entre las líneas de la narración, narración ricamente tramada y con las más diversas modulaciones sostenida y variada a lo largo de cientos de páginas. El sondeo en las almas atormentadas, el relieve de los caracteres, el rigor y la cadencia y las peripecias de la acción vienen a confundirse, a identificarse con las esencias puramente líricas en constante comunión de almas y paisajes, de momentos vitales y horas del día, la noche, la humedad salobre, la nube, la niebla, la luz azul o verde y el soplo de brisas o vientos de cada uno de los tres vértices del triángulo inscrito en la redonda rosa de los soplos cántabros. Dominan los diálogos de los personajes, alguna rara vez en boca de los más cultos el discurso, nunca redundante, domina el realismo si bien en ocasiones se sublimen las palabras hasta una inverosimilitud que sin embargo viene directamente de las mejores tradiciones de la gran novela universal, la de cuño español, la del Renacimiento, la pastoral, la cervantina. Lo que es genuino e irrenunciable de ella, de Concha Espina, es el poema subsumido esta vez en la prosa sencilla, como la sal de la mar en la arena de las dunas y quebrantas. Y ese aliento grandioso e infinitamente matizado, esa convivencia con las espumas y las vedijas de niebla, con los rastros misteriosos de las aguas y los aromas de las flores marinas o montaraces. Cuánta poesía estremecida y estremecedora en tantas y tantas líneas o entrelíneas de la novela. Cuánto misterio vital alumbrado maravillosamente al calor de un solo adjetivo, de una imagen poética, de un contacto inesperado. Son, por ejemplo, «los cielos azules, inocentes, que simulan ignorar los pecados tenebrosos de la noche anterior». O la turba del viento con sus «soplos que se filtran averiguadores entre las junturas de puertas y ventanas». La naturaleza imita al arte. Y esta filtración parece copia de la que se opera al colocarse ella misma entre las vidas y almas de los siete hermanos, de Salvadora y de los demás personajes que viven sus tristes, generosos o vergonzosos destinos. Y no olvidemos que Concha escribe ciega. Su agudeza para las sensaciones de oído, olfato y tacto se torna milagrosa. Y así «crujen las maderas

henchidas por la humedad, cuando Salvadora abre su dormitorio a la ventilación fresca del amanecer.»

Increíble memoria de setenta años que le devuelve las impresiones de color. «Los rasgos de Marsolo con sus arenas de color de miel, un tinte dulce y cándido de muchas leguas que no llegaban a semejar rúbrica de oro, pero que se acercaban a lo dorado en un tono rubio, cambiante a los reflejos de la luz.» Toda la bahía y su paisaje de montaña y mar que la circunda está vivido y reflejado con exactitud pasmosa. Y siempre metidos también en las almas y hasta en los cuerpos de remeros y marisqueras, de visitantes del interior o señores de la ciudad. No voy a explicar el conflicto de la protagonista, la pobre violada, y su cortejo de los siete hermanos. Me parece que la centella originadora del asunto ha brotado, como otras veces, de un simple hecho o título. En este caso de «Los Diez Hermanos» que cruzan las aguas de la bahía a Pedreña y a Somo. Ladera suena a Laredo o a Loredo, pero si tiene algo de este último, vivido en sus últimos años por Concha, es central, exactamente Pedreña. Y la Peña Camarga, situada un poco más al este de lo que en realidad está, es, por supuesto, la madre, la mártir Peña Cabarga. También en *Las Niñas desaparecidas*, la autora obtuvo de un simple título de noticia periodística toda una novela delicadísima que no tenía nada que ver con el asunto de aquella actualidad. El arte de Concha Espina llega con *Un Valle en el Mar* a la cima de su supremacía, a la unidad en una sola estrofa de paisajes y de almas, de motivaciones de los aires, de las aguas y del suelo del mar que son las mismas que incitan y penetran, vencedoras o vencidas por la voluntad, en los destinos novelescamente indecisos de los pobladores. Al revés que las tierras de Antonio Machado, tan tristes que tienen alma, son las almas tan tristes que «tienen» paisaje. Este me parece el secreto último de Concha Espina y el cómo se han ido acercando paisajes y almas, desde espejos mutuos hasta naturaleza única, desde novela alternada con poesía hasta su íntima unión y comunión en un solo ritmo eterno, es lo que he tratado de demostrar en estas apresuradas páginas.

GERARDO DIEGO
Madrid, abril, 1969.

NATURALEZA SIN PAISAJE: UN ASPECTO DESATENDIDO DEL ARTE DESCRIPTIVO DE LAS PRIMERAS NOVELAS DE CONCHA ESPINA

Se han considerado con el debido detenimiento el paisaje y la naturaleza en las novelas espinianas de más difundida aceptación crítica, como *La esfinge maragata, El metal de los muertos, Altar mayor* y *Un valle en el mar.* [1] En este corto trabajo dejo a un lado el paisajismo de las novelas de mayor alcance para llamar la atención sobre una característica curiosa, hasta ahora aparentemente desatendida, de la manera de figurar la naturaleza en las tres primeras novelas de Concha Espina, es decir, hasta el punto decisivo paisajístico de la grandiosa novela, *La esfinge maragata.* No sé hasta qué punto es admisible ver un cambio fundamental de técnica descriptiva entre *Agua de nieve* (1911) y *La esfinge maragata* (1914) [2], pero es lo cierto que desde esta

[1] Entre otros estudios cabe destacar los de Manuel González Hoyos, *La naturaleza en la obra de Concha Espina,* en *Altamira,* Santander, 1955, núms. 1-3, y *Perifonemas. Concha Espina y el paisaje,* en *El Diario Montañés,* 4 febrero, 1950. Por otra parte es necesario añadir que se han producido unos comentarios sobre el paisajismo espiniano que se encuentran en polos totalmente opuestos. V., por ejemplo, Mauro Fría Lagoni, *Concha Espina y sus críticos,* Toulouse, 1929, («¡Qué pobres y convencionales nos parecen las descripciones de Pereda al lado de las de Galdós y las de Concha Espina!») y Eugenio de Nora, *La novela española contemporánea,* Editorial Gredos, 1958, Tomo I, p. 339, («Las descripciones del paisaje de montaña astur [en *Altar mayor]* son apenas un eco, pálido y acromado, de la exaltación literaria de Pereda ante los riscos santanderinos, sin añadir nada en la modernidad o precisión de los recursos descriptivos.»).

[2] Joaquín de Entrambasaguas opina que Concha Espina «mantendrá su técnica novelística intacta, sin necesidad de arrepentimientos en su línea, sino con perfeccionamento de ésta solamente... porque las bases de sus

última novela, y luego parecidamente en *Altar mayor* y *Un valle en el mar*, viene privando un paisajismo novelesco del todo diferente del que encontramos en las tres primeras novelas, *La niña de Luzmela* (1909), *Despertar para morir* (1910) y *Agua de nieve*. La diferencia es sencillísima, aunque de importantes consecuencias para la estructura y el efecto total novelescos: en las tres primeras novelas la naturaleza es una naturaleza predominantemente *no* paisajística, al paso que en las obras mencionadas de la madurez novelesca de Concha Espina la naturaleza figura sobre todo con papel paisajístico, si bien este paisajismo se mezcla con pinceladas que recuerdan la técnica de las novelas tempranas. De momento, lo que me importa consignar aquí es que el *paisajismo* de estas tres novelas primeras no es, rigurosamente, paisajismo, puesto que no hay en ellas paisajes en el sentido usual de este término. Lo que hay, según veremos a continuación, es presencia difusa y reiterada de la naturaleza en alusiones breves, que sugieren el ambiente, la atmósfera peculiar del escenario y que presuponen unos nexos concretos entre este ambiente y los personajes que intervienen en la historia. Tenemos, pues, naturaleza—fenómenos meteorológicos, componentes individuales del mundo físico, luz, aire, celajes, todos enlazados con el momento humano vivido—sin paisaje.

Fue al hablar de la novela de Enrique Gil, *El señor de Bembibre* (1844), cuando Azorín empleó la frase «una colección de paisajes». [3] En rigor, no es muy apta la calificación, puesto que entra la naturaleza en esta novela con otro papel que el del paisajismo literario, posibilidad que queda prácticamente eliminada en la frase de Azorín. Sea como fuere, parece evidente que semejante afirmación no podría aplicarse lógica ni consistentemente a novelas más modernas, del último tercio del siglo XIX o del primer tercio del XX. En Pereda vemos que la naturaleza entra en la novela no sólo mediante una fuerte dosis de paisajismo, sino también en otras muchas formas: alusiones a las condiciones meteoro-

comienzos son tan firmes que puede apoyarse en ellas toda su densa y amplia novelística posterior a su primera obra». *Las mejores novelas contemporáneas*, Editorial Planeta, tomo IV, 1967, p. 1223.

[3] *El paisaje de España visto por los españoles*, *Ob. comp.*, Aguilar, tomo III, 1947, p. 1126.

lógicas, las faenas campestres, los animales; animación de los fenómenos naturales, el viento ábrego, la borrasca, etc. En una novela como *El sabor de la tierruca*, por ejemplo, novela que siempre ha gozado de renombre por sus descripciones de la naturaleza, por su paisajismo, encontramos, con sorpresa, que hay muy poco paisajismo propiamente dicho, una vez descrito el escenario en aquel primer capítulo magistral. Unas pocas líneas al principio del segundo capítulo, y casi ya podemos decir que se nos ha ofrecido la totalidad del paisajismo de esta novela. Acabados los paisajes, mas no la naturaleza, pues bajo distintas formas, en alusiones indirectas al tiempo, en aquel animado «Entreacto ruidoso» y la tempestad que viene a coincidir con las postrimerías de la clásica batalla, en todo esto queda adecuadamente representada, y más que adecuadamente, la naturaleza, y como consecuencia se desprende que no son necesariamente los paisajes y el paisajismo la única forma, ni siquiera la más característica, de figurar la naturaleza en la novela. Apoyan semejante conclusión otras novelas peredianas, como *La puchera* y *Peñas arriba*, aunque en esta última se introduce una proporción subida de paisajes, recurso congruente con los fines doctrinales de la novela.

Si en la novela perediana, arraigadamente del siglo XIX, se da este rechazamiento evidente del concepto novelesco de naturaleza=paisajes formales, no ocasionará sorpresa el que en las novelas de Concha Espina, novelas escritas, en su mayoría, entre 1909 y 1930, se produzca un ahondamiento lógico y consistente en este procedimiento y esta línea. De ahí el propósito de este corto trabajo: demostrar que Concha Espina sigue esta línea con tal ahinco y consistencia artísticos en las novelas aludidas, que casi no existen en ellas paisajes formales tales como acostumbramos a concebirlos en novelas que deben mucho a la tierra que les sirve de escenario; que la naturaleza se comunica y se manifiesta al lector por muchos medios y variados recursos, quedando excluído el más normal y corriente, el del paisajismo literario.

Antes que intente demostrar más en detalle semejante tesis, quizá no estará fuera de propósito mencionar que, naturalmente, no se queda sola Concha Espina en esta tendencia apaisajística.

De los novelistas y cuestistas que escriben por los años 1910-1930, se destacan patentemente Azorín, Miró y Ayala por lo poco que tiene la naturaleza en sus relatos de paisajístico, en el sentido pictórico de paisajismo formal, elaboración de una escena determinada desde el primer plano hasta el fondo, talmente como un cuadro visual. Pero si los relatos de Azorín y Miró contienen pocos paisajes a manera, por ejemplo, de aquel que se despliega ante nuestra vista en el primer capítulo de *El sabor de la tierruca*—y no me refiero con esta comparación a las patentes diferencias de técnica, ni a lo que va de Pereda descripcionista a Azorín descripcionista, con todas las características de uno y otro escritor, sino más bien a esta ya mentada forma de cuadro pictórico—, nos encontramos luego, al volver los ojos a la obra temprana de Concha Espina, con el hecho sorprendente de que unos paisajes así no solamente escasean sino que están casi del todo ausentes. Toda esta naturaleza cantábrica y montañesa que se nos comunica tan gráficamente, con tanta y tan fuerte insistencia, a lo largo de las primeras novelas montañesas de Concha Espina, depende de otros recursos y otros medios que el del paisajismo puro. Veremos ahora cómo y con qué formas se nos presenta esta naturaleza y las consecuencias novelescas de semejante presentación.

Ya desde los primeros pasos, nada inseguros, de *La niña de Luzmela* (1909) se evidencia este rechazamiento del paisaje formal a favor de otras alusiones a la naturaleza menos tangibles pero no menos efectivas, pues se produce con ellas, a fuerza de pura acumulación, una fuerte conciencia del ambiente natural en la mente del lector. No se nos da a conocer Luzmela con todo sus pelos y señales, como se nos presentan los alrededores de Polanco, por ejemplo, en *El sabor de la tierruca*, pero sí entramos plenamente en un mundo inconcreto de luz, aire, perfumes, hierbas, y sobre todo, de imágenes naturales, que se constituye tan efectivamente en fondo y ambiente novelesco como cualquier escenario detallado.

Entra la naturaleza en esta novela en trozos de corta extensión, que dan más bien una idea de las condiciones meteorólogicas o del estado emocional de los personajes antes que unos informes sobre los contornos y el carácter de la región. Semejantes recursos otorgan una calidad universal, no localizada, a la naturaleza

novelesca de Concha Espina: «Sin embargo, don Manuel estaba muy triste en aquella tarde oscura de septiembre.» [4]; «Moría la tarde en la cerrazón sombría del cielo, y don Manuel tendía hacia el joven una mirada ansiosa». [5] O más extensamente, con patente esfuerzo en subrayar la vida consciente de la naturaleza: «La tarde, cargada de tristezas, subía por el valle con trabajo, luchando con la neblina y la lluvia. Venteaba, y todos los árboles, deshojados, accionaban con trágicos ademanes alzando hacia las nubes grises sus brazos desnudos. Gemía la lluvia en incansable lloriqueo y todo era desolación y acabamiento en el paisaje, lo mismo que en el alma inocente de la niña de los ojos garzos.» [6] Y muy semejante, este otro: «Había una infinita melancolía de desierto en la mansedumbre apacible del atardecer. Se apagaba el día en una quietud, en una soledad como de tumba sin flores ni plegarias. El cielo, bajo, inmóvil, deslucido, daba la impresión indecisa de un alma sin anhelos, de un corazón sin latidos.» [7] Tales descripciones, ávidas del detalle subjetivo, deseosas siempre de ver reflejados en el ambiente natural los sentimientos y los estados de ánimo de los personajes, dan la medida del «paisajismo» de *La niña de Luzmela*, que no es paisajismo según normalmente entendemos tal término, sino comentario «natural» de la trama humana, y también una proyección hábil de los usuales recursos descriptivos del novelista, pues a menudo sólo estas alusiones nos darán la clave de la psicología de un personaje.

Otra manifestación de la naturaleza en esta novela es la aparición de la «nétigua», el «pajarraco agorero» que, en efecto, presagia la muerte de don Manuel. En el capítulo V de la primera parte todas las referencias a la naturaleza parecen sentir e indicar anticipadamente esta muerte. El viento del sur, el ábrego perediano, «ha saltado brioso al amanecer, y ha despojado a los árboles de sus últimas galas, ya mustias.» [8] Otro rasgo agorero: «Tiene

---

[4] *Obras completas de Concha Espina*, Editorial Fax, Madrid, 1955, 2.ª edición, tomo I, p. 1. Cito ahora y siempre por esta edición, cuidada por Víctor de la Serna y tan hermosa como exacta.
[5] *Ibid.* p., 7.
[6] *Ibid.* p., 30.
[7] *Ibid.*, pp. 42-43.
[8] *Ibid.*, p. 9.

el cielo una intensidad de azul rara en Cantabria» [9] y luego vienen la tres advertencias de la «nétigua» para reforzar la idea de la muerte cercana. El paiaje, propiamente dicho, no anuncia esta muerte, ni se opone a ella, como lo hiciera, por ejemplo, en *El señor de Bembibre*, al hacer Gil que contrastasen los lozanos paisajes primaverales con la muerte de doña Beatriz. [10] El paisaje no existe en esta novela, pues la naturaleza no se presenta nunca en ella como conjunto paisajístico formal; solamente, por el contrario, como elemento separado—árboles, nubes, cielo, viento, etc.—, que refleja el alma de los caracteres o proporciona nuevos informes sobre ellos. Cada alusión a la naturaleza viene a ser un poema, donde lo poético de los conceptos y de las palabras, atenido siempre a los personajes, usurpa todo interés informativo, topográfico, escénico, etc.

El primer párrafo del capítulo XIV de *Despertar para morir* da la nota paisajística de esta novela, nota enteramente cifrada en el ser y el estado momentáneos de la escena natural, no en sus rasgos físicos permanentes. Así que las descripciones naturales en este relato son vislumbres o impresiones poéticas en las que la autora se permite una reacción lírica ante una momentánea realidad física, y no llegan, ni mucho menos, a formar unos paisajes formales. «Arreciaba el calor; todo el oro solar caído en cálidos torrentes durante el día caldeaba la arena de la playa y tostaba la densa copa de los pinares. En la costa bravía, y en los gayos jardines ribereños, yacían las flores con desmayo estival, desabrochados los hondos cálices, entregadas a la caricia ardiente de la luz.» [11] Y en el XV, la misma tendencia a complicar el cuadro con sutiles asociaciones humanas, la misma tendencia a escoger unos elementos disociados que no llegan a sugerir un conjunto escénico: «Corría el mes de octubre, flotaba el celaje bajo y ceñudo; las gaviotas, agoreras y tenaces, volaban en anchas curvas sobre las olas, y el estruendo de la marejada confundía su voz en los pinares con el duro ventar. Balanceábanse entre las nieblas de la bahía las sombras de los barcos, trágicas sombras

[9] *Loc. cit.*
[10] *El señor de Bembibre*, cap. XXXVIII
[11] *Ob. comp.*, tomo I, p. 69.

en la tristeza enorme de los crepúsculos». [12] Son, en efecto, los toques poéticos los que ocultan en cierto modo el carácter general y vago de las observaciones descriptivas: «Las tardes breves se desmadejaban con aflicción en la montaña y en la costa, sobre jardines marchitos y viviendas cerradas; muertas las hojas, gris la marina y amarillo el paisaje.» [13].

Es de notar, además, que un buen número de las alusiones a la naturaleza en esta novela tiene que ver con las estaciones o los meses, pero en vez de dar el aspecto del paisaje estival u otoñal como posiblemente se le antojara hacerlo a un novelista como Pereda, Concha Espina prefiere limitarse a precisar unos rasgos ambientales: «Corría el mes de octubre... etc.»; «Mayo triunfaba en un engarce de magníficos días, y Tristanito aterraba sus débiles ojos acobardados por la intensa luz de aquel cielo índigo y deslumbrador.» [14]; «Llegó junio caballero, muy sofocado, pleno de alegría.» [15]; «En la región abrupta de Cantabria el gozo del verano, breve y único en la naturaleza, se viste de alegría salvaje que arrebata y conmueve por lo extraña en un país donde, igual que las almas, valles, montes y cielos tienen siempre un halo de pesadumbre, una luz de crepúsculo y ensueño que parece trenzada con lágrimas y nieblas por el ángel de la melancolía. Y hasta en el pleno triunfo del estío, con el atardecer y la alborada, la cántabra tristeza se estremece en los paisajes y corazones.» [16]; «Una de aquellas mañanas agostizas, cálidas y radiantes, tempranito llamaron a la puerta del gabinete...» [17]; «Así cruzó el verano por la quinta, luminoso y florido. En el mar el rumor era en arrullo; en la ribera el viento una bendición; la luz en el celaje era una gracia ardiente y generosa». [18]; «Una noche de aquellas de septiembre, ya largas y aun apacibles, Eva se despertó a las altas horas...» [19]; «Solo en aquel estío, ya expirante, había

---

12 *Ibid.*, p. 70
13 *Loc. cit.*
14 *Ibid.*, p. 83.
15 *Ibid.*, p. 92.
16 *Ibid.*, p. 99.
17 *Ibid.*, p. 107.
18 *Ibid.*, p. 110.
19 *Loc. cit.*

disfrutado Tristanito un poco de salud.» [20]; «Al palidecer el paisaje con una ligera marchitez de otoño, la casona de Ensalmo hallose lejos, moralmente, de la casa de Eva.» [21]; «Arbolada como el mar estaba la quinta; parecía que la borrasca de las olas alcanzase al salón, a la terraza, al jardín ya marchito y al parque derrotado por el otoño.» [22]; «Bailaba el viento danzas otoñales, con ropa de hojas crujientes, y alzaba tolvaneras en caminos con siniestro aparato; las nubes corrían velozmente, como si fueran a llevar una mala noticia.» [23] Todas las variaciones estacionales corresponden a rasgos y condiciones humanos, y así es el papel de la naturaleza en *Despertar para morir*, una continua anotación de la atmósfera y la nota dominante de las estaciones en consonancia con la trama humana, parecido hasta cierto punto a los distintos movimientos de *Sinfonía pastoral* (1931) de Palacio Valdés.

En *Agua de nieve* nos encontramos con que Concha Espina ha optado—no sé si conscientemente—por alargar y hacer más precisos y pormenorizados los trozos descriptivos, dándonos unos lienzos de descripción natural que, por concentrarse en un elemento separado, no llegan tampoco a constituir unos paisajes con fondo y primer plano y distintos componentes. Una soberbia selva colombiana, con enumeración exacta de los árboles correspondientes, nos demuestra, igual que unos párrafos de *El metal de los muertos*, [24] lo mucho que Concha Espina estima las posibilidades pictóricas de un catálogo de nombres:

> ... las cañas de bambú mecen sus airosas cabelleras verdes entre una corte ufana de bejucos; inmensos árboles indígenas hunden en la virginidad del suelo las colosales raíces, asomando a flor de tierra sus tramos retorcidos; los troncos de los cedrelos, tapizados con hojas nervadas de rubí, se yerguen entre los luengos y odoríferos estambres de las ingas; cañas bravas, altas cañas dísticas, aparecen enguirnaldadas por lianas, sutiles como cabellos, o gruesas como mástiles, que entre el follaje se encabestran de mil modos, y que en la altura ostentan con orgullo sus campanillas

[20] *Ibid.*, p. 111.
[21] *Loc. cit.*
[22] *Ibid.*, p. 118.
[23] *Ibid.*, p. 130.
[24] V. sobre todo el cap. titulado «Las aguas del olvido»., *Ob. comp.*, tomo I, pp. 497-503.

> purpúreas y azuladas; columnas arborescentes, artísticas y firmes como las de una catedral gigantesca, elevan un oquedal esquivo a los rayos del sol; vela la atmósfera misteriosa penumbra, y la silente paz de las llecas duerme sobre los cálices rojos y erizados, sobre las corolas retorcidas y doradas, de infinidad de plantas tropicales en plena ostentación de sus glorias... al levantar los ojos, distingue una legión de mariposas negras, encarnadas y azules, aleteando entre anacardos, musgos y líquenes, orquídeas y helechos trepadores. Todas estas parasitarias hacen nidos y palios a los loros y a las cotorras que se cortejan y charlan con agudas voces. En una red de encajes formados por vainillas de carnosas guirnaldas, un martín pescador está en acecho, y sobre el regio dosel del oquedal pasan volando en raudas parejas los guacamayos de colores rútilos. A la par de una admirable pasionaria roja, coquetea un matrimonio de tangaras, y una espesa nube de libélulas cobalto pinta un trozo de cielo tropical bajo la fronda... Toda la selvática hermosura del paraje se ha despertado de la siesta en brava sacudida. [25].

Aquí vemos cómo se las compone Concha Espina para hacer un verdadero poema con unos nombres de árboles e insectos. No hay paisaje graduado, sino ahondamiento lírico en todos los componentes de la selva. Así figuran las descripciones de los minerales y de las capas mineras en *El metal de los muertos*, y sobre este aspecto del arte descriptivo de Concha Espina versó un discurso de Gerardo Diego, en Santander, titulado «La novela poética de Concha Espina.» Recordamos necesariamente los *Poemas en prosa* de Ivan Turguéniev.

El paisaje, propiamente dicho, el escenario físico de la acción, resulta ser casi siempre un elemento menos importante que la plasmación de la atmósfera y el medio ambiente exactos, el precisamiento del alma del paraje, y de afinidades entre paisaje y personajes. Ya ha examinado Benito Sánchez Alonso [26] esta preferencia descriptiva como rasgo característico del paisajista del siglo XX, y es lo cierto que así se consiguen más certeramente unos nexos y unas asociaciones entre los personajes de la novela y la tierra y el clima que le pertenecen. Considérese la fusión íntima de naturaleza y personas en los trozos siguientes:

> La lluvia amaneciente moja el paisaje con una triste dulzura, como de llanto infantil. Sube la niebla entocando los montes,

[25] *Agua de nieve*, *Ob. comp.*, tomo I, pp. 152-153.
[26] *El sentimiento del paisaje en la literatura castellana*, en *Cosmópolis*, 1922, II, pp. 36-54.

> y sus flecos deshilachados permiten ver a Regina un rebaño que ondula lento por la alta vereda. Los sordos gruñidos del mar extienden en la costa abrupta su amenaza resonante y quejosa. Recordando las galernas terribles de aquel fiero Cantábrico, tan voluble como soberanamente hermoso. Regina escucha y mira en honda expectación.
>
> Una campana vocinglera lanza al viento su toque de rebato, que rueda por el valle marinero con agudo estridor, mezcla de sollozo y de aleluya... ¿Es que llora?... ¿Es que canta?
>
> —¡Canta y llora!—piensa Regina, inclinando el busto sobre el trémulo barandaje de su balcón. De pronto mira al camino rústico que por encima de la playa cruza el arrabal hacia la sierra: extraño grupo bulle y se retuerce en el sendero, bajo la fina gasa de la lluvia; madrugadora procesión en cuyo centro blanco los ojos miopes de la muchacha descubren, al cabo de no pocas dudas, el féretro de un niño...
>
> Sube la pobre comitiva en afanosa demanda de la tierra clemente; suben las nieblas a las cumbres montaraces, y el rebaño a las floridas brañas; suben las olas a la playa rubia, y las voces de la campana a los nublados cielos... También sube, azoroso, un suspiro temblón y zozobrante de Regina de Alcántara, aunque los labios que le dieron licencia tratan de sonreir, comentando: —¿Un niño infeliz que logra descansar?... ¿Un ángel que ha volado a la gloria? ¡Aleluya!... ¡Aleluya!...
>
> Por eso hay una ansiedad tan triste en aquel paisaje lluvioso; en aquellas neblinas desagarradoras; en aquellos tumbos del mar y del bronce; en aquel entierro blanco y humilde que se agarra a las ondulaciones del camino, sube que te sube, arañando la tierra en el esfuerzo de la pendiente. Regina abandona su observatorio, y dentro de la estancia se sienta en un sillón a forjar otros planes, perspectivas más luminosas que las que le ofrece aquella hora matinal de un mayo norteño [27].

El paisaje no queda separado de la acción humana, ni apartado de las reacciones del protagonista. No hay línea divisoria, como ocurre a menudo en Pereda, pero, por otro lado, quizá se recargan un tantillo en demasía las afinidades espirituales entre el mundo físico y los acontecimientos humanos, la tristeza compartida igualmente por las «neblinas desgarradas», y los «retumbos del mar» y los espectadores humanos. Concha Espina ha resuelto el difícil problema de combinar paisaje y personajes en la novela, en *sus* novelas, pero no sabríamos decir si la solución—fusión total—es verosímil, ni superior a la disociación de paisaje y personajes tan característica de la novela del siglo XIX, que es lo que sustituye.

---

[27] *Ob. comp.*, pp. 167-168.

Empezamos viendo, en *La niña de Luzmela*, unas alusiones breves al escenario, frases que amplían o redondean las acciones y los pensamientos de los personajes. En *Despertar para morir* esta presentación escueta y alusiva del paisaje se relaja un poco, pero la naturaleza obedece ahora a un esquema estacional. *Agua de nieve* nos proporciona unas escenas selváticas y la fraternidad poética entre paisaje y acción humana que más recientemente hemos visto, y cabe decir que el escenario natural se nos comunica ahora más extensamente, pero sin que quede menguado el papel fundamental de este escenario o paisaje, que es reforzar, sugerir y redondear la acción y las emociones humanas, ofreciendo comentarios y armonizando con ellas. A pesar del logro indudable de tales comentarios paisajísticos y ambientales, todavía no se produce en el lector una idea adecuada de la región y del escenario en *Agua de nieve*. Lo más normal suele ser una escena, vívida y vivida, pero etérea, si vale el término, como ésta: «Manso el ramaje susurra débilmente y por los desgarrones de la fronda afila el sol las saetas de su luz hasta la hermosura brava de la selva como un enamorado que con ojos atrevidos rasgase la pudorosa túnica de codiciada mujer.» [28] O ésta: «Esplende la tarde, rútila y bella; bajo el toldo quieto del robledal gorjean y reclaman los pajarines, y en un ribazo florido balitan unas ovejas, enamoradas o errantes.» [29] O bien ésta: «Agoniza el otoño. ¡Qué triste y qué amarillo! La mar se mece turbia; están pálidos el cielo y la costa; la playa desierta, el muelle en quietud.» [30] La poetisa ha añadido a la realidad física del escenario unos conceptos propios que posiblemente no pasarían por la mente del protagonista, pero en todo caso percibimos rápidamente la completa subordinación del paisaje, del escenario, de la naturaleza, al elemento humano, a la idea de la novela. No hay lucha interna y fratricida entre paisaje y figuras como suele darse a veces en las novelas de Pereda, pues Concha Espina siempre antepone lo humano, lo novelesco, las exigencias del relato, a lo puramente paisajístico.

Una consecuencia importante de tal subordinación es que la

[28] *Ibid.*, p. 183.
[29] *Ibis.*, p. 186.
[30] *Ibid.*, p. 190.

naturaleza está casi siempre presente, en pequeñas dosis, por toda la extensión de las tres novelas que acabamos de examinar. El escenario natural no domina la novela temprana de Concha Espina, ni tampoco se constituye en fuerza dramática, pero sí que influye poderosamente, con sus comentarios ubicuos, en la impresión estética total. Escasean los paisajes, pero abunda la naturaleza, una naturaleza que se nos antoja físicamente etérea y vaga al comparala con el escenario relativamente concreto y bien definido de *La esfinge maragata* y *Altar mayor*. Las frases de José María de Cossío sobre las descripciones paisajísticas de Concha Espina en general se aplican aun más exactamente a las alusiones a la naturaleza sembradas por *La niña de Luzmela*, *Despertar para morir* y *Agua de nieve*: «... los elementos de la naturaleza y las menudas circunstancias del campo contribuyen a que caminemos entre su levísima y tenue prosa como entre niebla... El paisaje de Concha Espina está empapado de lirismo, lirismo emocionado y patético. Siempre quedaremos en duda de qué es más: si lo que se adhiere a la realidad descrita o lo que trasciende de ella.» [31].

A. H. CLARKE
ABERDEEN, ESCOCIA.

[31] *Rutas literarias de la Montaña*, Santander, 1960, p. 155.

EL ROMANCE DEL CONDE ARNALDOS EN EL CANCIONERO DE ROMANCES DE AMBERES, s. a.

(¿1548 - 1549?. [1] Ilustr. n.° 1) (A.) (B.)

Qvien vuieſſe tal ventura
ſobre las aguas de mar...
Cancionero de Romances de Amberes, s. a.

1.—La versión «vulgata»

Esta versión *(¿princeps?)* del *Conde Arnaldos* (26 versos), es, sin duda alguna, la más bella. Totalmente alejada del *Märchen*

(A) El presente texto constituye el capítulo 2.° de la 1.ª parte de un amplio ensayo (en tres partes) consagrado al estudio del *Romance del Conde Arnaldos*. El capítulo primero, bajo el título de *El Romance del Conde Arnaldos en el Cancionero Manuscrito de Londres*, se ha publicado en *La Torre* (Revista General de la Universidad de Puerto Rico, año XVI, núm. 62, Octubre-Diciembre 1968, pp. 69 a 102). En la tercera parte de nuestro estudio, que probablemente publicará el Instituto «Miguel de Cervantes» de Filología Hispánica del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y que dedicaremos a la memoria de D. Ramón Menéndez Pidal, hemos logrado reunir, hasta la fecha, *treinta y dos* traducciones del romance en *nueve* lenguas. Se han publicado ya: 6 versiones alemanas, en *Romanistisches Jahrbuch*, XVIII. Band. 1967, pp. 268-295; 4 francesas, en *Les Langues Modernes*, 62 ème. Année, n.°2, Marzo-Abril 1968, pp. 170-185; 1 checa, en *Pilologica Pragensia*, Praga, 1968, n.° 11-2 pp. 108-112, y en la misma publicación de la Academia Scientiarum Bohemoslovaca, n.° 11-2, 1969, pp. 107-113, dos traducciones danesas. En breve aparecerán: la neerlandesa, en *Tijdschrift voor Levende Talen*, de Lieja; cinco italianas, en *Quaderni Ibero-Americani*, de Turín; dos húngaras, en *Acta Litteraria*, de Budapest, y tres rusas en *Beiträge zur romanischen Philologie* (DDR), etc., etc.

(B) En el presente trabajo empleamos las abreviaturas siguientes: A48.—*Cancionero de Romances* de Amberes, s. a.

Cancionero de

Romances

EN QVE ESTAN
recopilados.la mayor par-
te delos romances caſte-
llanos que faſta ago-
ra ſean com-
pueſto.

EN ENVERES
En caſa de Martin Nucio

Ilustr. núm. 1.-Portada del *Cancionero de Romances* de Amberes, s. a. (¿1548-1549?). Cf. notas 1 y 7). París, Bibliothèque de l'Arsenal. *(Rés.* 8° B. L. 16.099).

ROMANCE DEL CONDE ARNALDOS

TRAYECTORIA

Tradición oral
(o manuscrita)
Mitológico-folklórica
internacional
A-B

ELEMENTOS DE CONTAMINACIÓN

Conde Niño - Gerineldo

Victorial

A - B

Etapa proto-romancística
o aédico-oral
A-B-C
¿Siglos XII, XIII y XIV?
Hipótesis [2]

Expulsión y diáspora
de los judíos (1492)
B - C

Cancionero de Londres
¿1471 - 1500?
A - B
J. Rodríguez del Padrón
¿1430-1440?

TRADICIÓN SEFARDÍ
B - C
Ja. versión de 1907
Jb. » » 1922
Jc. » » 1945

Romance de Floriseo
Andrés Ortiz
¿1515?
A - B

El Chuflete

El poder del canto
«Romancerillo canario»
(Conde Niño-Arnaldos)
A - B

Versión de
R. Menéndez Pidal
El Infante Arnaldos
1938
A - B

ELEMENTOS CONSTITUTIVOS:

A.—PODER DE LA MÚSICA (O CANTO): Orfeo.
B.—AVENTURA MARÍTIMA: *Odisea* [1]
C.—ANAGNÓRISIS: *Libro de Apollonio.*

Cancionero de romances s. a.
(¿Amberes, 1548?)
A - B

VERSIONES A
LO DIVINO.

Cancionero de romances
Amberes, 1550
A - B

Cancionero de romances
Amberes, 1555
A - B

Sammlung de Praga
Pliego suelto
del siglo XVI
(¿1560?)
A - B [3]

MÚSICA DEL ROMANCE

A) Diego PISADOR, *Libro de Musica de vihuela*. Salamanca, 1552.
B) Conde G. MORPHY, modernización de la música de PISADOR, in *Die spanischen Lautenmeister des* 16, *Jahrhundert*. Leipzig-París, 1902, Bd. I.
C) Mario CASTELNUOVO-TEDESCO, *Romance del Conde Arnaldos* (Adaptación para piano y voz femenina, dedicada a Conchita SUPERVIA). Milano, 1935.
D) Francisco CARAVACA-Jean PAIROT, *Romance del Conde Arnaldos* (Adaptación para piano). París, 1966.
E) Francisco CARAVACA-Patricio MARTÍNEZ, *Romance del Conde Arnaldos* (Adaptación para voz de tenor y guitarra). París, 1968.

DISCO

ROMANCERO ESPAÑOL, disco N.° F. 002: Versos y coplas (*Antología de la Poesía Española*, I). Cara B: *El Conde Arnaldos* (Voz de A. MARSILLACH). *Anthologie de la Poésie Espagnole*. París.

---

[1] Sólo damos el nombre de un personaje o título de una obra, como arquetipo.

[2] «... si los más bellos romances *existían ya a comienzos del siglo XV*, no existían en un texto fijo, sino indeciso, con variantes orales, a veces malas, *que suponen otras buenas...*» (R M. PIDAL, *Rom. hisp.* II, cap. XI, p. 16, y XIII, 7, p. 73.

[3] «La suposición de pliegos perdidos reimpresos en época tardía se hace evidente en el estudio de las fuentes del *Cancionero* de Amberes, s. a. (R. M. PIDAL, *Rom. hisp.* II, cap. XIII, p. 114, nota 93.—Cf. R. FOULCHÉ-DELBOSC, *Les «Cancionerillos» de Prague*. p. 377. y A. RODRÍGUEZ-MOÑINO, *Poesía y Cancioneros (s. XVI)*, p. 31.

—caro a Spitzer—, en ella la incongruencia, esa incongruencia que es la clave misma de su misterioso encanto, aparece manifiesta. No existe, efectivamente, relación alguna entre los versos iniciales: *Qvien vuieſſe tal ventura/ſobre las aguas de mar* y la negativa del marinero: *yo no digo eſta cancion/ſino a quien comigo va.* Menéndez Pidal y Leo Spitzer, entre otros, se han preguntado: ¿Qué ventura es la del conde Arnaldos? Sólo las versiones sefardíes nos lo dicen. Cabe suponer, sin embargo, que la versión completa, con su anagnórisis final, existiese en la tradición oral, pero que Martín Nucio no juzgase oportuno recogerla, acaso porque no tuviese curso entre los españoles residentes en los Países Bajos [2], o por otra causa no bien conocida.

El gusto por lo vago, lo indeterminado, que no es sólo patrimonio de los celtas, como quieren Griswold-Morley y Matthew Arnold, se expresa aquí por medio de estas finas notaciones—no enteramente originales—, que exaltan el poder órfico del canto. Reflexiónese, además, que la canción del marinero, por sí misma, no podía interesar en modo alguno al Conde Arnaldos, aunque otra cosa crea «Azorín» [3]. ¿No era, pues, preferible dejar el ánimo suspenso, maravillado y soñador ante este canto mágico, sólo evocado, no expresado, puerta abierta a toda suerte de fértiles suposiciones? [4].

La versión *vulgata* de A48, al eliminar el canto del Marinero, y aun a riesgo de dejar inexplicada cuál sea la ventura del infante Arnaldos, constituye el paso hacia la fijación del romance en un contexto de sobriedad aquilatada y poética.

Partiendo *a priori* del principio de que la brevedad en un romance no arguye mayor antigüedad del mismo, sino al contrario, se deduce que la versión A48 es fruto de elaboración tardía, y no forma prístina del romance, suponiendo—lo que es improbable—que éste tuviese, al principio, una forma única y fija. [5] Por otra parte, convencidos como estamos de que la versión del CL, con-

A50.— *Cancionero de Romances* de Amberes, edic. de 1550.
A55.— *Cancionero de Romances* de Amberes, edic. de 1555.
CL.— *Cancionero de Londres.* (British Museum, Ms. Add. 10. 431).
MP.— Versión de D. Ramón Menéndez Pidal. (1938).
PS.— Pliego suelto (*Sammlung* de Praga, publicada por F. Wolf. en 1850.)

taminada con el *Conde Niño* [6], es ya elaboración artificiosa de un tema folklórico internacional y tradicional, cuya antigüedad es difícil determinar, vemos en A48 una etapa avanzada en la reelaboración del tema, la cual se caracteriza por su proceder selectivo y condensatorio, revelador de un «rifacitore» hábil, y poéticamente dotado. Incluso sospechamos que tenía conciencia del desajuste que impera en el romance, y que lo dejó, de propósito deliberado, como un elemento desconcertante de misterio. Parece inverosímil que no advirtiese la falta de ligazón existente entre los versos iniciales y los últimos. Acaso algún día se descubra un nuevo texto del romance, anterior al de 1548, en el cual se hallen interpolados versos—no los de A50-A55—, que indiquen una transición. Nos parece que dichos versos, de existir—lo que es mera suposición nuestra—, se hallarían intercalados entre 18-19. Estos versos, cuatro o seis a lo sumo, no serían, hemos dicho, los de A50-55, y añadimos que tampoco los de la versión sefardí, sino otros, que no nos atrevemos a reconstruir, pero cuya naturaleza nos parece evidente: algo así como un reflejo emotivo de la impresión que el cantar del Marinero producía, *no ya en la naturaleza* tan solo, sino *en el infante o conde*, y acaso alusión a lo que este canto *le evocaba*. «Azorín» lo ha intuído ya, pero sin versos de transición la demanda del infante Arnaldos se hace poco inteligible. (Véase más adelante y notas 3,37 y 46).

2.—El texto (ilustr. n.° 2) [7]

A48.—ROMANCE DEL CON-/de Arnaldos (ff. 192 v. - 193 r.)

QVien vuieſſe tal ventura
ſobre las aguas de mar
como vuo el conde Arnaldos
la mañana de ſan Iuan
con vn falcon en la mano
la caça yva caçar
vio venir vna galera
que a tierra quiere llegar
las velas traya de ſeda
la exercia de vn cendal

marinero que la manda
diziendo viene vn cantar
que la mar fazia en calma
los vientos faze amaynar
los peces que andan nel hondo
arriba los haze andar
las aues que van bolando
nel maſtel las faz poſar
alli fablo el conde Arnaldos
bien oyreis lo que dira
por dios te ruego marinero
digas me ora eſſe cantar
reſpondiole el marinero
tal reſpueſta le fue a dar
yo no digo eſta cancion
ſino a quien comigo va

FIN

Ilustr. núms. 2-3 (pp. 52-53).—El *Romance del Conde Arnaldos* en el *Cancionero de Romances* de Amberes, s. a. (Cf. nota 7).

Romance de

en vna rama mas alta
vira eſtar vna infantina
cabellos de ſu cabeça
todo el roble cobrian
no te eſpantes cauallero
ni tengas tamaña grima
fija ſoy yo del buen rey
y dela reyna de Caſtilla
ſiete fadas me fadaren
en braços de vna ama mia
que anda ſe los ſiete años
ſola en eſta montina
oy ſe cumplian los ſiete años
o mañana en aquel dia
por dios te ruego cauallero
lleues me en tu compañia
ſi quiſieres por muger
ſino ſea por amiga
eſpereys me vos ſeñora
faſta mañana aquel dia
yre yo tomar conſejo
de vna madre que tenia
la niña le reſpondiera
y eſtas palabras dezia
o mal aya el cauallero
que ſola dexa la niña
el ſe va a tomar conſejo
y el'a queda en la montina

ROMANCE DEL CONde Arnaldos.

Quien

Quien vuieſſe tal ventura
ſobre las aguas de mar
como vuo el conde Arnaldos
la mañana de ſan iuan
con vn falcon enla mano
la caça pua caçar
vio venir vna galera
que a tierra quiere llegar
las velas traya de ſeda
la exercia de vn cendal
marinero que la manda
diziendo viene vn cantar
que la mar faz ia en calma
los vientos haze amaynar
los peces que andan nel hondo
arriba los haze andar
las aues que andan bolando
nel maſtel las faz poſar
alli fablo el conde Arnaldos
bien oyreys lo que dira
por dios te ruego marinero
digas me ora eſſe cantar
reſpondiole el marinero
tal reſpueſta le fue a dar
yo no digo eſta cancion
ſino a quien comigo va
Fin.

ROMANCE DELA LIN da infanta.

3. Estudio del romance

Salvo error u omisión, los elementos que componen la versión del *Cancionero de romances* de Amberes s. a. son los siguientes:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII
N° de vv.	N° de voc.	Monosíl.	Bisíl.	Trisíl.	Cuatsíl.	Voc. llanas.	Voc. agudas.	Voc. esdrj.	Rim. llanas.	Rim. agudas.	Sustantvs.	Verbos.
26	125	60	45	16	4	51	14	1[1]	12	14	29	16
%		48	36	12,8	3,02	40,8	11,2	0,8	46,1	53,8	23,2	12,8

XIV.—SÍLABA ACENTUADA

VERSOS PARES						VERSOS IMPARES							
1.ª	2.ª	3.ª	4.°	7.ª	T.	1.ª	2.ª	3.ª	4.ª	5.ª	7.ª	8.ª	T.
-		-		-	1			-			-		7
	-		-	-	2	-			-		-		1
	-			-	4		-				-		3
		-		-	5								
			-	-	1							-	1
					13							-	1
													13

XV.—FORMAS VERBALES

Tiempos y modos	V P	V I	Total
Pres. Ind.	4	6	10
Imp. Ind.	1	2	3
Pretér. Ind.	1	4	5
Fut. Ind.	2		2
Impf. Subj.		1	1
Imperat.		1	1
Gerundio		1	1
	8	15	23

XVI.— R I T M O S

	Total
Versos troqueos: 1,3,4,7,10,11,13,20,22,23,25 y 26	12
» dáctilos: 2, 2.	2
» mixtos (a-b): 6,8,12,14,15,16,17,18,19 y 24 ...	10
» eneasílabos: 9,21	2
	26

XVII.—IRREGULARIDADES

	Vers: par:	Vers: imp:	Total
Hiato	1	2	3
Hipermetría		2	2
Sinalefa	7	6	13

1 Aunque el texto trae en 22 *digas me*, lo interpretamos como esdrújulo.

XVIII.—ASONANCIAS

Llanas		Total	Agudas		Total
aa	2		á	1	
ao	2		iá	1	
ea	2		al	1	
eo	2	12	án	1	14
o	2		ar	9	
oo	1		ón	1	
úa	1				

El precedente resumen requiere algunas referencias complementarias:

1.ª) Las columnas III, IV, V y VI (número de sílabas), darían coeficientes muy distintos en lenguas como el inglés o el alemán.

2.ª) Dorothy Clotelle Clarke ha estudiado minuciosamente los problenas de hiato, sinalefa e hipermetría, y sus colaterales diéresis y sinéresis. En uno de sus trabajos [8] examina el romance del *Conde Dirlos*, el más largo de todos los conocidos (1.365 versos) y, después de comprobar que en 400 de ellos hay irregularidades diversas, dice: *In the poem all lines in which there is not posibility of the use of sinaloepha, hiatus, dieresis, or synereresis, have a «minimum» of eight syllabes* (p. 190). No creemos, como D. C. Clarke, que se pueda erigir en criterio seguro para conocer la fecha de composición de un romance el hecho de la prioridad del hiato respecto de la sinalefa, o viceversa, o coexistencia de ambos, máxime si, como reconoce D. C. Clarke, *It is not, obviously, possible to attempt to asign a date to a «romance», but only to a particular «versión» of a «romance»*.

Estamos conformes en que en un estudio cronológico es esencial, para determinar la fecha aproximada de composición, *to examine each instances of synaloepha*, pero de ello no se pueden deducir conclusiones decisivas [9].

3.ª) V. 9.—Si consideramos *traya* = *traía*, trisílabo: *tra-y-a*, el verso será eneasílabo: las-ve-las-tra-y-a-de-le-da
1 2 3 4 5 6 7 8 9 9 bis

4.ª) V. 21.—Este verso también es eneasílabo: por-dios-te-
1 2 3
rue-go-ma-ri-ne-ro. Por ello, sin duda, MP. lo modifica así en su
4 5 6 7 8 9
versión: Por-tu-vi-dâ-el-ma-ri-ne-ro (Véase 7.ª).
1 2 3 4 5 6 7 8

5.ª) V. 20.—La forma verbal subjuntivo-imperativa *digas*,

con el pronombre enclítico *me* = *dígasme* es la única voz esdrújula del romance. La hemos tratado como tal, contra el texto.

6.ª) En cuatro versos (13,14, 16 y 18) hay el verbo *hacer*. Dos de ellos llevan la *-f* etimológica, cuyo uso se mantiene en la escritura hasta fines del siglo XV, aunque se hallan casos de *-h* en los siglos XI (M. Pidal), XII, y XIII (Hanssen). Ya en Fernán Pérez de Guzmán aparece: «*Hizo* en la guera de Portugal» *(Gen. y sembl.)*,en tanto que Alonso de la Torre escribe aún: «*facen* las obras de hombre justo» *(La visión Delect)*, lo mismo que Hernando del Pulgar: «*Fizo* habito dellos» *(Clar. var. de Castilla)* y Gómez de Cibdad-Real: «*fizo* quemar mas de cien libros» *(Cent. epíst.)*, mientras que Garci-Ordóñez de Montalvo escribe: «como *hacer* se suele» *(Amadís)*. Ercilla, en 1578, escribe ya *hazía*, y Rodríguez del Padrón: «¡O, quien pudiese trauer/a quien me *haze* el agrauio» *(Canción I)*, en tanto que más adelante dice: «comienço mi triste planto/*fazer* en mi iuuentud» (Canc. III), y en Jorge Manrique: «Que se *hyzieron* las damas» *(Coplas*, XVII). Otro tanto puede decirse del verso 19: *fablo* (fabulare, fablar, hablar): «palabras de cortes *fabrando*» *(Elena y María*: fines del siglo XIII). No cabe, pues, tildar de excesivo arcaísmo la *-f* de estos versos, y menos aún deducir de ello la fecha de composición del romance [10].

7.ª) D. C. Clarke, examinando los casos de *words having initial «h»>Latin «f»* (19 en el *Conde Dirlos)*, dice que tenemos la posibilidad de leerlos con sinalefa o considerarlos como versos hipermétricos [11]. Y añade que si el poeta quiso medirlos con sinalefa, *the date of the poem could hardly be earlier than the sixteenth century*, aunque se inclina a considerar cosa segura que *hiatus was intended in most cases and that the doubtful lines should be classed as hypermetric.*

Creemos que hiato y sinalefa coexistían, en proporciones más o menos equivalentes, a mediados del siglo XVI [12] y que el primero puede reducirse por medio de la segunda en los casos que ofrece el *Conde Arnaldos:*

V. 3 o ⁀el, e ⁀Ar
V. 8 é ⁀a

V. 10: la-e-xer-cia. Hay hiato. Con sinalefa a͡e, el verso sólo tendría siete sílabas: la͡e-xer-cia-de͡vn-cen-dal.

1 2 3 4 5 6-7

V. 12 e͡v (u)
V. 13 a͡a
V. 14 e͡a
V. 15 e͡a
V. 16 e͡a
V. 19 e͡a
V. 22 e͡o, a͡e
V. 23: le el. Aquí se puede hablar de crasis [13]: *una abeja, unabeja,* con *a* larga (Cf. francés *aaga, âge).*
V. 24 e͡a
V. 25 o͡e
V. 26 o͡a

Queda el verso 21: por-dios-te-rue-go-ma-ri-ne-ro, hipermé-

1 2 3 4 5 6 7 8 9

trico y que no parece reducible por ninguno de los procedimientos usuales [14], dada la circunstancia de que cada uno de los elementos que lo componen comienza por consonante: *p, d, t, r, m:* y, además, la unión de dichos componentes se ve contrariada por efecto de *r-d, s-t, e-r, o-m.*

La lógica lleva a pensar que el primer elemento de percepción métrica es el oído, y que, así como al leer este verso:

De-Mé-ri-da-sa-le͡ el-pal-me-ro *(Romance del Palmero),* lo no-

1 2 3 4 5 6 7 8 9

tamos hipermétrico, a pesar de la crasis o sinalefa *le͡ el,* de igual modo debió de notarse en el siglo XVI que *por dios te ruego marinero* era demasiado largo. ¿Qué sucedía? Aventuramos la *hipótesis* de una apócope de la sílaba final *(ro):* pŏr-dĭos-tĕ-rŭe-gŏ-mă-rĭ-nĕ (rŏ), *mariné?* con acento secundario en la 2.ª y principales en 4.ª y 7.ª, algo así como lo que dice Durán *(Romanc. gen.,* 186) respecto de la versión de A55: que *Flandes* debía de pronunciarse *Fland',* lo que Menéndez Pidal no admite. Hay que observar, no obstante lo dicho, que las versiones A50-A55, conservan dicho verso.

4. Asonancia y consonancia

Entre los rasgos que T. Navarro Tomás señala como reveladores de parentesco de los romances con las series monorrimas de los antiguos cantares, figura «la rima uniforme y sostenida de los versos pares equivalentes a los segundos hemistiquios, y la libre mezcla en este punto de asonancia y consonancia, contra el uso general en la poesía culta» [15].

Ambas características se dan plenamente en la versión del *Arnaldos* que examinamos, pues de los 26 versos que la componen: 12 llanos (versos impares) y 14 agudos (versos pares), 9 de éstos últimos tienen rima consonántica *-ar:*

2. mar	14. amaynar	
6. caçar	16. andar	
8. llegar	18. poſar	24. dar
12. cantar	22. cantar	

Otras cuatro llevan rimas diversas:

4. Iuan	20. dira (á)
10. cendal	26. va

Hay, como se ve, mezcla de consonancia y asonancia, con cierto leve predominio de la primera. Cabe recordar aquí la ley de Mussafia, sobre todo considerando el verso 25, que, por ser impar, debiera llevar rima llana, y no es así, pues dice *cancion* (ón), dándose el caso de tres rimas agudas seguidas: vv. 24,25 y 26 [16]. El adaptador del romance—quienquiera que fuese—, pudo evitar esta anomalía, diciendo *mi cancion yo no la digo,* o bien: *esta cancion no la digo.* ¿Tuvo *-e* paragógica *cancion* (e) en la versión o versiones primitivas? En todo caso, Berchet ha evitado el escollo diciendo *(Il canto del Marinaro,* 35): *La canzone io non la dico,* donde *canzone* aparece en hiato con *io,* a menos de elidir la *-e* final: la *canzon'io,* pues de lo contrario el verso tendría nueve sílabas.

5. Métrica

Desde el punto de vista métrico, nuestras observaciones prosódico-auditivas, o, si se quiere, rítmico-acentuales, han tenido, parcialmente, en cuenta la teoría de Bentley, seguida por T. Navarro Tomás, referente a la anacrusis o pre-sílabas-tiempo muertas, aunque nos parece que en:

ī̄e 7) tū 7)

3) Qvī̄en / /

-/ 1)vŭ/ 3.ª ſſĕ/ tāl vĕn / 7.ª rā̆ 1), si bien los dos golpes acentuales principales recaen sobre la 3.ª y 7.ª (ritmo trocaico), hay cierta intensidad en la primera sílaba, a la cual atribuímos el valor de 3) en una escala fónica de 1) a 7) [17]

En nuestro estudio métrico del romance se consideran:

A.—*Anacrusis* [18] y *arsis* [19]. Conocida es la teoría del filólogo inglés Richard Bentley (1662-1742), teoría en que se inspira la música moderna (Vincent d'Indy, por ejemplo), y que T. Navarro Tomás adopta para la *scansio* del octosílabo español en dos de los tres tipos a que reduce las 64 variedades del metro romance, a saber: ritmo trocaico [20]: *He-lo, helo por do viene,* cuyo esquema es: *oo óo oo ó o,* y en el que las dos primeras sílabas *He - lo* están en anacrusis; el mixto, con dos tipos: *a* y *b* cuyos esquemas respectivos son: tipo *a: Que yo tenía una hermana: o óo ooo óo;* y tipo *b: En medio de todas ellas: o óoo oo óo.* El ritmo dactílico no admite anacrusis, como es obvio.

Resulta de lo expuesto que del verso inicial de la *Rima* VII (13) de Bécquer:

Del salón en el ángulo oscuro.

diga Navarro Tomás «que se clasifica como anapéstico en términos gramaticales y como dactílico, con anacrusis de sus dos primeras sílabas, si se atiende al efecto de su percepción rítmica: *oo óoo óo oóo,* «con las dos posibilidades siguientes:

1.ª (sin anacrusis):

Del-sa-lón-en-el-án-gu-lō os-cu-ro,

|3.ª| |6.ª| |9.ª|

con tres anapestos completos y sílaba 10.ª residual. O:

2.ª (con anacrusis):

Del-sa-lón-en-el-án-gu-lo͡os-cu-ro,
a a |3.ª| |6.ª| |9.ª|

con anacrusis de sus dos primeras sílabas [21], consideradas átonas, y partir de la *arsis*, esto es, de la primera sílaba acentuada, que en el ejemplo es *-lón*.

B.—*El «tempo» en el acento de intensidad.* Dice A. Alonso que «el verso, el nuestro, acentual y silábico, basa su ritmo en una organización de acentos de intensidad» y que «las sílabas inacentuadas que preceden a la primera acentuada se pronuncian en español unos tres tonos más bajas que la acentuada: *èmpèràdòr*», pero que «a partir de ahí las sílabas, con acento o sin él, tienen una aproximada altura tonal hasta llegar a la última con acento, que se pronuncia una sexta u octava más baja». Y da el ejemplo (tomado de Navarro Tomás):

ëm-pĕ-rà-dŏr dĕ lā bār-bā-flò-
|4.ª| ri-
dà [22].

En este endecasílabo se observa anacrusis de tres sílabas átonas hasta llegar a la 4.ª acentuada, y luego una sucesión de cinco sílabas mantenidas en otra especie de anacrusis, ahora tónicas, hasta iniciarse el descenso.

C.—*Libertad rítmica.* [23] Aunque tradicionalmente el ritmo trocaico, con acentos principales en 3.ª y 7.ª, es, como ya observó Schack, el más generalizado en el verso de romance, el cual, «con 32 variantes de acento prosódico, es más propio de los temas líricos» [24], la libertad de que dicho verso es capaz se extiende al ritmo dactílico, que ofrece 13 variantes, y a los tipos mixtos *a* y *b*, con 19 variantes, los que, según Navarro Tomás, [25] corroborado por Menéndez Pidal [26] y E. Torner [27], ascienden a 64 posibles

combinaciones. Se advierte que el ritmo trocaico es dos veces superior al dactílico y casi el doble de los tipos mixtos [28], por lo que Navarro Tomás, refiriéndose al *Arnaldos*, dice: «En el *Conde Arnaldos*, donde la participación del dactílico es mínima, los mixtos igualan a los trocaicos» [29] (Cf. Gráfico: XVI. —RITMOS).

6. Esquema métrico del romance

Sería tarea tan enojosa como monótona dar aquí la *scansio* de todos y cada uno de los veintiséis versos del romance. Sólo damos, pues, los cuatro primeros, considerándolos sin anacrusis, o con ella, En nota damos, asimismo, uno de los modelos propuestos por T. Navarro Tomás:

1.— Qvién -vú-ié-ſſé tál vén-tú-rá = Troqueo [30]
a *a*) |3.ª| |7.ª|
o o) ó o o o ó o

2.— ſó-bré lás á-guás dé már = Dáctilo [31]
|1.ª| |4.ª| |7.-8.ª|

3.— có-mó vú-o él cón-dé Ár-nál-dós = Troqueo [32]
a) |3.ª| |7.ª|
o) ó o o o ó o

4.— lá má-ñá-ná dé ſán Iuán = Troqueo [33]
a *a*) |3.ª| |7.ª-8.ª|
o o) ó o o o ó

Hay frecuente desplazamiento acentual en los versos pares (rima aguda), pero ya se ha dicho que «la musicalidad del romance no le impone acento ninguno, salvo en cada séptima sílaba» (M. Pidal), y E. M. Torner admite hasta cinco ritmos internos en el verso de romance, si bien el acento en la tercera predomina en los romances de tipo lírico, como, en gran parte, lo es el *Arnaldos*. Y Navarro Tomás establece que dicho verso puede llevar desde uno a siete acentos prosódicos, con predominio del tipo trocaico.

7. Examen estilístico-conceptual

a) Sobria introducción lírica.— (Vv. 1-4).

Las 32 sílabas que forman la unidad sintáctico-semántica de estos cuatro primeros versos (bipartita en dos unidades: 8+7, 8+7) [34], con sus dos elementos lógicos: optativo-desiderativo (subjuntivo en la prótasis): *Quién hubiese tal ventura... del mar*, y el comparativo (indicativo en la apódosis): *como hubo... de San Juan*, forman un todo orgánico de suma sobriedad expresiva, al par que intensamente lírico, ya inicialmente impregnado de nostálgico patetismo.. Hay como un aura de *La Celestina*, cuando Calisto entró en la huerta («huerto») *empós de un falcón suyo* (Auct. I).

Este situar la fábula «ex abrupto», sin antecedente explicativo alguno [35] es maravilla de quehacer poético, en el que el lirismo emanado de la frase optativa se aúna con la precisión espacio-temporal, por decirlo así, al determinar «in incipit» que la acción discurre *sobre las aguas del mar*. La mención *mañana de San Juan* es ya lugar común del Romancero [36].

b) Narración henchida.—(Vv. 5-8). Fijados ya, por los cuatro primeros versos, los elementos afectivos-espaciales, irrumpe la narración, sin más, con dos versos que contienen de manera condensada todas las descripciones prolijas de cacerías que se pudiesen desear: el infante Arnaldos, una clara mañana de San Juan, se entrega a la caza cetrera, a proximidad del mar... Es, sin duda, redundante y acaso deliberado—algo *formulistic diction*—ese *la caça yva caçar* (Cf. LENGUAJE) («para su halcón cebar», en MP.), con cierto regusto de arcaísmo rezagado. Y seguidamente, de modo directo, moderno, diríamos, se precisa la acción, mínima ciertamente: el infante ve llegar una galera que quiere, sin pugna, llegar a tierra... Esto es breve, claro y completo, y, sobre todo, natural, objetivado con el fin de henchirlo de eficacia y de eliminar todo artificio capaz de desviar el hilillo soterraño, todavía sutil, de la emoción que avanza, intensa y rítmica, desde el primer verso. Hay, pues, una visión directa plenamente lograda.

c) Lirismo en «crescendo».—(Vv. 9-18). Mezcla de elementos naturales y maravillosos integra esta descripción de la galera,

magnificada hasta crear una atmósfera de magia, ese hechizo —de alta poesía—en el que hay como un aleteo de misterio y de inefable serenidad:

que la mar fazia en calma,

notación casi anodina en sí misma, pero seguida de otra, ya de mayor intensidad:

los vientos haze amaynar

Hay un a modo de *clímax* de notaciones en las que, por la incorporación o suma de nuevos elementos, sencillos, concretos, desprovistos de toda bisemia, se va potenciando la imagen y su contenido emotivo:

los peces que andan nel hondo
arriba los haze andar

y, notación final, que recuerda el *Albatros* (sugerido por Wordsworth a Coleridge) de la *Rime of the Ancient Mariner:*

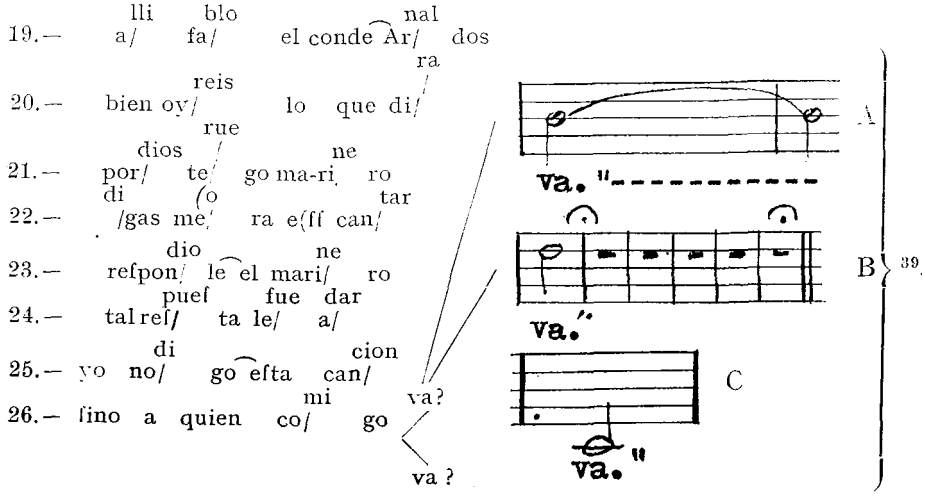
las aues que van bolando
nel maſtel las faz poſar [37].

Estos elementos, creadores de una sensación compleja, elementos que luego han degenerado en trivialidad y lugar común,considerados individualmente, carecen de verdadera hondura poética, pero la serie progresiva de los mismos crea el clima poético, consciente o inconscientemente deseado... Hay un cuento titulado *Marinos Kondaras*, de Argyris Ephtoliotis, que recuerda esta aura marina: «Era yo grumete en la nave del capitán Manoli (que Dios guarde), cuando apareció un día el barco de Marinos Kondaras...»

Argüir que dichos elementos son tradicionales y que pertenecen al folklore—como el canto de Horant, por ejemplo—, no hace más que confirmar el origen órfico del *Conde Arnaldos:* desde Orfeo y Arión, el supuesto poder mágico que la música, o el canto, ejerce sobre los elementos, es lugar común, como lo es vivir, y amar, y soñar, y morir... La vida toda no es más que un irreductible lugar común... Pero en el caso del *Conde Arnaldos* es preciso observar que el efecto mágico se obtiene, no por apa-

riciones sobrenaturales—en general, la lírica española se siente poco inclinada hacia lo maravilloso del fondo céltico [38]—, sino por medio de notaciones humanas, v. g.: en el navío no viene fantasma ni endriago alguno, sino un marinero, lo que es perfectamente natural. Y este marinero—en el que Spitzer quiere ver un *Elementargeist*—, viene diciendo un cantar, cosa natural también. Y el poder mágico de este cantar no tiene, bien considerado, nada de anormal, dentro de la tónica admitida que reconoce en el canto una fuerza de apaciguamiento capaz de ejercerse sobre los elementos... Las notaciones que *visten*, por decirlo así, al navío son de una finura extrema, al par que sumamente sobrias en su expresividad poética: tiene las velas de seda, idea de tersura, más que de riqueza; la ejarcia de cendal (sigue dominando la idea de tersa finura, matizada ahora e incrementada por el elemento transparencia y blancor. (Cf. LENGUAJE). Sobriedad, lirismo, imágenes tomadas de un mundo tangible... Vitalización, en suma, que prefigura ya a Lope de Vega, el gran vitalizador de la poesía española.

d) *Cadencia final.* (Vv. 19-26). Dejemos en estado de hipótesis la suposición de que pudo existir un *vacuum* entre los versos 18 y 19. En todo caso, la última fase del romance culmina en la frase clave, con un proceso fónico que imaginamos así:



Estos ocho versos finales constituyen una mezcla visible de elementos romancísticos tradicionales y de otros de valor creativo. Pertenecen a la *formulistic diction* [39 bis] de origen carolingio los versos 19, 20 y 24. También es tradicional 21, lo que acaso explique su hipermetría, en tanto que los vv. 23,25 y 26, sobre todo los dos últimos, se nos antojan creación peculiar del romance y seguramente vienen de la versión primitiva de éste. Llevan un sello de tan perfecta naturalidad, exenta de todo artificio—no obstante que el conjunto de los versos sea algo retórico—, que denota, a nuestro parecer, una fuente espontánea.

8. Lenguaje

1.—*Qvien... vuieſſe*, grafías arcaicas, y el verbo *haber* con valor tardío de *tener*. Curioso es comprobar que la versión de Rodríguez del Padrón (de un siglo anterior) lleva *Quien* y *tuviese*. Cf. B. Pottier, *Introduction à l' étude de la philologie hispanique*. Strasbourg, 1959, II, 264-265, pp. 91/92.

2.—*de mar*. Más completo parece *del*, o, como Ps. *de la*.

3.—*conde* Arnaldos. CL. y Ps. *ynfante* e *infante*, respectivamente. Pisador, *Libro de Música de vihuela* (Salamanca, 1552), también lo llama infante.

4.—*ſan iuan*. CL. y Ps. *ſan Juan*.

5.—*falcon* (lat. *falx*, *falco*, falcón, halcón. «[...] con los falcones caçan las grueas de rebato las muchas vezes asi que las mas vegadas tardan mucho ante que sea muerta. Et an los omnes muy grant plazer quando veen quela aportan con falcones entre las otras». (Don Juan Manuel, *Libro de la caza*, edic. de G. Baist, Halle, 1860, p. 7). Cf. S. Battaglia, *De falconibus et girofalcis*, RF, V, 1958, p. 432. Ortega y Gasset ha destacado el «elemento orgiástico, dionisíaco que fluye y hierve en el fondo de toda cacería» (Prólogo al libro del conde de Yebes, *Veinte años de caza mayor*, reproducido en J. Ortega y Gasset, *La caza y los toros*, Madrid, 1960. Cf. M. R. Lida de Malkiel, *Tres notas sobre don Juan Manuel*, RPh. IV, 1950, pp. 51 a 192. A. Paz y Melia, *Sales españolas*, comentando el libro de *Cetrería* de Juan Evangelista, dice que «por un girifalte que presentó un villano al conde de Feria, dió éste 100 escudos, y hasta 500 valió el neblí de Flandes del conde de Orgaz». En el *Fuero viejo de Castilla* se penaba con 100 sueldos al que matare azor garcero, y en el *Fuero de Sepúlveda* se imponía al que sacase huevos de azor, 30 marcos de multa o «la mano tajada», si el culpable no los tenía.

6.—*yva*, arcaísmo. Verso anfibológico: aunque el antecedente sujeto es el conde la falta de la preposición *a* en verbo de movimiento, introduce cierta confusión. Se halla en *Cid*, 547, también sin preposición.

7.—galera, del gr. χᾶλον =barco, aunque otros lo derivan de τριήρης (Cf. B. E. Vidos, *Nachtrag zu «galie», «galee» «galère»*, «Zeits. fur französ. Sprache und Literatur». LIX, 1933, pp. 341-44, así como H. Hesseling, in «Neophilolo gus» VI, p. 208. H. Kindermann, «*Schiff» in Arabischer. Untersuchung über Vorkommen und Bedeutung der Terminus.* Zwickau,i. Sa. 1934. S. 25, da el *etymon xalîja* por galera.

11.—*exercia*, ἐξαρτια, ἐξαρτιξος, ἐξαρτιον= equipar. Aquí aparejos.—*Cendal*. «Tentóle luego la camisa, y aunque ella era de harpillera, a él le pareció de finísimo cendal» *(Quijote*, I, 16). «Mantos e pielles e buenos cendales d'Andria.» *(Mio Cid*, 1971). Cendal, lat. *cendalus*, designa una tela de seda o de lino sumamente fina y transparente. La isla de Andros, una de las Cicladas, era famosa por sus cendales. De ahí los *cendales d'Adria*, mala lectura de Andra, Andre, Andria. Cf. V. Crescini, *Cendales d'Adria*. («Atti, del Reale Istituto Veneto», LXXVI, 2.ª, 1917, p. 905 y R. Menéndez Pidal, *Poema de Mio Cid*, Madrid, «Clás. Cast.», 1949 p.212.

15.—*nel*. No creemos que haya de verse en esta grafía italianismo alguno. Ya en las *Glosas Emilianenses* (siglo x) hallamos formas como *enos sieculos*. Y en el *Libro de Alexandre*, *enna viña*, así como *connas* y *n'o mundo*. En *Mio Cid* se lee con frecuencia *nol* (59), *alos* (66), *assil* (163), *la manol* (174) *quisol* (265) y otros ejemplos de esta paragoge. Y en la *Flor de enamorados*, de Juan de Linares, hay formas como *'n esta sierra a mi soltura*. Wolf, en sus notas al *Romance del Conde Arnaldos (Primav.* 153), dice: «Hemos conservado esta forma notable del *Canc. de rom.* s. a. *(nel)*, anteponiendo solamente la apóstrofe» (Nota n.° 9). Y, efectivamente, da el verso así: *los peces que andan 'nel hondo*. No obstante esto, tenemos en cuenta lo que dice J. Melander, *Les groupes italiens del (lo), nel (lo)*, S. N. XV, 184-86, donde expresa la opinión de que «in illo», seguido de un sustantivo, conduce a «nel», lo mismo que «inimicum» se convierte en «nemico». La vocal de la forma «del» se debe a la analogía de 'nel'. Cf. G. Rohlfs, Asns, 181, y L. Wiberg, *La philologie romane en Suède depuis* 1939, separata de la «Revista Portuguesa de Filología», Coimbra, 1949, p. 19. (Cf. R. Menéndez Pidal, *El idioma español en sus primeros tiempos* (3.ª edic.) Buenos Aires, 1945, p. 89. y *Orígenes del español*, p. 91. También R. Lapesa, *Historia de la lengua española*. Madrid, 1955, p. 151.

17.—*nel*. Cf. nota anterior.

19-20.—Cf. lo que se dice acerca de las *formulistic diction* (cap. V).

22.—*ora*, aféresis de ahora, aunque también parece tener el sentido de *otra vez, de nuevo.*

26.—*comigo (cum me)*, arcaísmo o error de impresión. Se halla también en A50-A55.

9. Las formas verbales

Considerado el romance desde el punto de vista del empleo y función de las formas verbales, se advierte que los valores afectivo-temporales se expresan mediante un sencillo juego verbal, en el que intervienen, no sólo factores semánticos, sino también estilístico-sintácticos, ya estudiados, especialmente por lo que a los romances épicos se refiere, por L. Spitzer *(Stilistich-Syntaktisches aus den spanisch-portugiesischen Romanzen*, in «Zeits. für rom. Phil.» XXXV, 1911, pp. 125 y ss.). Veámoslos:

a) *Pretéritos.*—Los cinco pretéritos absolutos que figuran en el romance, cumplen su función de presentar la acción en un pasado absoluto. En fecto, el conde Arnaldos *tuvo* (una aventura), *vio* (venir una galera), *habló* (al marinero), éste *respondió[le]* y *fue* a dar una respuesta. El último, *fue*, es redundante, pues ya se halla con tenido en *respondió[le]*. Pero aquí nos hallamos ante una *formulistic diction.*

b) *Imperfectos de Indicativo.*—Tres hay en el romance: *yva*, *traya* y *fazia*. Los tres tienen aspecto durativo. En el romance *La muerte ocultada. I. Doña Alda*, 1, 2, se lee un *iba* con igual categoría de acción habitual:

A cazar *iba* don Pedro,
a cazar *como solía*...

En cuanto a *traya*, sería inadmisible en un contexto de sensibilidad lingüística española la suposición de que la galera *traía* velas de seda y jarcia de cendal *sólo* aquel día. *Traya* expresa una calidad de la galera, sin más determinación temporal. Otro tanto, casi, puede decirse de *fazia*, aunque se nota aquí cierto matiz circunstancial indispensable: el canto del marinero.

c) *Presentes de Indicativo.*—Son diez: *quiere* (8), *manda* (11), *faze* (14), *andan* (15), *haze* (16), *van* (17), *faz* (18), *ruego* (21), *digo* (25) y *va* (26). Todos revisten, más o menos, valor de presente histórico: actualizar la acción pasada para darle mayor presencia y realce. En el romance antes mencionado seguimos leyendo:

los perros *lleva* cansados
y el halcón perdido *había*,

donde el primero está por *llevaba*, en consonancia con *había;* pero *lleva* tiene, indiscutiblemente superior relievé. Todos los presentes

del texto tienen plena justificación, sentidos no desde el ángulo de la *concordantia temporum*, sino del dela sensibilidad romancística, sumamente flexible. (Cf. R. Lapesa, *Op. cit.*, p. 157.)

d) *Imperativo-Subjuntivo.*—Nada diremos del gerundio *diciendo*, con su valor adverbial, ni del Imperfecto de Subjuntivo *hubiese*, pero sí del Imperativo-Subjuntivo *digasme*. (22). Obvio es decir que la persona Tú no es *digas*,sino *di* + me, *dime*; pero aquí se planteaba un problema al colector o «rifacitore»: *dime* (con enclisis) *ora eſſe cantar* ofrece dos particularidades: primera, hiato de *dime ora* (e-o); reduciéndolo por sinalefa: *dime ora* = *dimeora*, el verso sólo tiene siete sílabas y dos sinalefas seguidas:

di/me⁀o/ ra⁀e/ſſe/cant/ar
1 2 3 4 5 6-7

Ello explica, acaso, ese *digas (me)* que, concebido como subjuntivo de la persona Tú, no admite enclisis: *me digas*. Curioso es observar que M. Pidal lo conserva, como arcaísmo, en su versión. La forma *digas tú* se halla en Gil Vicente, *Villancetes*, IV, 2.

10. ¿De dónde tomó Martín Nucio los romances?

Nos lo dicen Menéndez Pidal, Ticknor, Wolf, etc., y, sobre todo, nos lo dicen los prólogos—mejor el prólogo—*El impreſſor* del *Cancionero de romances* s. a., de la *Silva de romances*, de Esteban de Nájera, del *Cancionero* de 1550 y del de 1555.

Salvo ligeras variantes—que señalamos en la nota 40—, el prefacio—cotejamos sus cuatro versiones—es el mismo. Reproducimos a seguido el que parece ser primero en orden cronológico, ya establecida, por Wolf sobre Ticknor, la prioridad de A48 respecto de la *Silva de romances*, que son casi simultáneos:

El impreſſor

He querido tomar el trabajo de juntar en eſte cãcionero todos los romances que an venido a mi noticia: pareciẽdome q̃ qualquiera persona para ſu recreación y paſſatiẽpo holgaria de lo tener/ porque la diuersidad de hiſtorias que ay en el dichas en metros y con mucha breuedad sera a todos agradable. Puede ſer que faltẽ aqui algunos (aun que muy pocos) de los romances viejos/ los quales, yo no puſe/ o porque no an venido a mi noticia/ o *porque no los halle tan cumplidos y perfectos como quiſiera/ y no niego que en los que aqui vã impreſſos aura alguna falta/ pero eſta se deue imputar a los exemplares de adonde los ſaque q estauan muy corruptos; y a la flaqueza de la memoria de algunos que me los dictaron y que no ſe*

A48.f.l,r-v.
A50.f.l,v,2,r
A55.f.l,v,2,r.
Silv.f.lv-2r

podian acordar dellos perfectamente. Yo hize toda diligencia porque vuieſſe las menos faltas que fueſſe poſſible/ y no ha sido poco trabajo juntarlos y enmendarlos y añadir algunos que eſtauan imperfectos./ Tambiē quiſe que tuieſen alguna orden y puſe primero los que hablan de las cosas de frācia y de los doze pares/ despues los que cuentan hiſtorias castellanas y despues los de troya/ y ultimamente los que tratan coſas de amores/ pero eſto no ſe pudo hazer tanto a punto (por ſer la primera vez) que al fin no quedaſſe alguna mezcla de vnos cō otros. Querria que todos ſe cōtestaſſen y lleguaſſen en cuenta mi buena voluntad y diligencia. El que aſſi no lo hiziere aya paciencia y perdoneme que yo no pude más. Vale. A 3. (*El subrayado del texto es nuestro*). [40]

Hemos reproducido este texto para mostrar la procedencia de los romances contenidos en A48 y en los otros cancioneros, salvo los romances que proceden del *Cancionero General*, de Hernando del Castillo (edición de 1511 y posteriores), y hemos subrayado lo más significativo del prefacio. Dos fueron, pues, las posibles fuentes de Martín Nucio: primera, *exemplares q̄ eſtauan muy corruptos*, esto es, pliegos sueltos. Menéndez Pidal dice a este respecto:

> Martín Nucio en Amberes y, a su imitación, Esteban de Nájera en Zaragoza, se aplicaron a recoger y limpiar de sus glosas cuantos romances hallaron impresos, y aun buscaron inéditos, acudiendo a la tradición oral o manuscrita. (*Los rom. de Amér.* etc, p. 90).

Otro tanto dice Wolf:

> Hier wird also die doppelte Quelle bezeichnet, woraus älteste Romanzensammler schöpfte: Abschrifter oder Einzeldrucke (ejemplares) und mündliche Ueberlieferung (la memoria de algunos que me los dictaron) und die Priorität der Einzeldrucke vor der Sammlungen auch dadurch bestätiget. (*Ueber eine Sammlung*, etc. p. 135).

La segunda fuente, ya lo vemos, es la tradición oral: «... y la recitación oral—dice M. Pidal—que a Martín Nucio podían hacer los soldados y viajeros españoles, y sin duda los judíos expulsados en 1492 y en años sucesivos, muchos de los cuales se avecindaron en Amberes.» Ticknor, en cambio, no cree demasiado en este aporte oral, pues dice:

> Besides, how should Nucio collet ballads from the memories of the people around him at Antwerp, where there were few Spaniards, except soldiers?. [41]

A este respecto es sumamente aleccionador el relato de Calvete de Estrella, *El felicísimo viage del muy alto y muy poderoso príncipe don Felipe,* Amberes, 1552 (fol. 194 v.), en el que se describen las ceremonias y festejos celebrados en la ciudad de Amberes—principal puerto de Europa hacia los mares occidentales—, con ocasión de la jura del príncipe que luego será Felipe II, en setiembre de 1549, precisamente el año, sobre poco más o menos, de la aparición del *Cancionero de romances.* s. a. Ello prueba las relaciones existentes a la sazón ente Amberes y España, y no es aventurado suponer que el viaje del príncipe Felipe favoreciese el desarrollo de la «oficina romancística» de Martín Nucio.

11.—¿Quién y cómo operó el corte feliz?

Preguntémonos ahora: ¿quién operó el corte acertado, feliz, que, a través de una falta de lógica evidente, consagra la suprema belleza del romance? ¿Fue Martín Nucio, el colector, él mismo? Quienquiera que fuese, obedeció a algún principio o fuerza subyacente en el siglo XVI, no sólo en España, sino también en otros países que conocen asimismo versiones truncas de narraciones más largas en su origen. Menéndez Pidal nos dice que «la principal fuerza innovadora que intervino en la formación de esta variante feliz fue una propensión general en nuestro romancero a cantar solamente el comienzo de los romances, con los rasgos más bellos, desentendiéndose del final cuando no era esencialmente estimable». [42]

El autor del corte en A48 obró como poeta, no en el sentido de crear nuevos versos, que la tradición había forjado ya, o que pudo inspirarle, también, el romance no tradicional de *Floriseo,* escrito por Andrés Ortiz a principios del siglo XVI (¿1517?), sino solamente por el corte mismo. Crea por simple supresión, y, como dice Entwistle, el corte aplicado en el *Cancionero* s. a. ***has added just that salt of lyrical emotion, which is need to make the perfect ballad.*** [43]

12.—¿Fue A48 la primera versión del Arnaldos?

Si hubo corte feliz, éste no pudo efectuarse sino respecto de una versión del *Arnaldos* anterior a la del *Cancionero* de Amberes. Esto lleva a suponer que la versión A50 y la de ésta derivada, A55, fuesen cronológicamente—aunque no por la fecha de publicación—anteriores a la *vulgata* de A48. ¿Es así?

Ya se ha dicho que Martín Nucio pudo tener el romance de dos fuentes: oral o escrita. En ambos casos, tal versión, ¿de dónde procede? De esta pregunta se derivan otras:

Primera: El hecho de no figurar el romance del *Conde Arnaldos* en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (1511)—fuente de donde proceden muchos romances que figuran en el *Cancionero* s. a., ¿es indicio de que a principios del siglo XVI o en las postrimerías del XV (Hernando del Castillo tardó veinte años en formar su *Cancionero)* no existía aún versión alguna del romance? Todo lleva a responder negativamente. En primer lugar, existía ya, fuese más o menos conocida, la versión del *Cancionero* de Londres, y, en 1517 o 1522, el romance de *Floriseo,* que comienza con el ritual: «¡Quién hubiese!», sin contar con que, paralelamente, debían de existir versiones—escritas u orales—de la tradición sefardí, pues con posterioridad a 1492, en que comenzó la diáspora que nos describe el Cura de los Palacios [44], muchos israelitas retornaron a la Península, como lo prueba el hecho de que en 1580 Felipe II dictara una nueva pragmática, complementaria, para consumar la expulsión de los judíos que se habían refugiado en Portugal. Por otra parte, es de la mayor lógica suponer que si, al dispersarse los judíos por toda la Europa cristiana, primero en 1492, y medio siglo más tarde, en 1547, por Salónica, Bulgaria, Anatolia, Constantinopla, Bosnia, Esmirna, isla de Rodas, Siria, Egipto, etc., etc., llevaban consigo una tradición romancística—que tan tesoneramente habían de conservar—, esta tradición tenía que ser de curso corriente en la Península, de donde la tomaban, y, aunque nada sepamos acerca de ella, cabe imaginar que tendría cierto abolengo, pues, como dice Depping, «aunque los romances

quedasen intactos, no se conocería el nombre de su autor, porque es necesario mucho tiempo para divulgarlos.»

Segunda: Refiriéndonos siempre a la versión oral o escrita, ¿no vendría ésta de algún pliego suelto anterior a 1548? Y este pliego suelto, ¿sería una refundición del *Cancionero* de Londres, o bien una primera edición, más completa, del pliego suelto de Praga, hoy perdida? Concretamente: lo que se trata de saber es si los elementos que componen la canción del marinero (10 versos que aparecen por primera vez en A50), existían ya incorporados al romance antes de A48, en cuyo caso, naturalmente, hay corte o supresión feliz, operada por el propio Martín Nucio o por la persona que le facilitara la versión oral o escrita. Estamos convencidos de que ya a comienzos o mediados del siglo XV existían *versiones* orales o escritas en las que figuraban los elementos componentes de la canción del marinero. Indicio de ello es que en la versión de Rodríguez del Padrón (¿1430-1440?) se dice que el marinero «*viene dizïedo un cantare*». El cantar seguía, probablemente, pero el trovador gallego, por razones que sospechamos, prefirió eliminarlo y reemplazarlo por fragmentos del *Conde Niño* o *Conde Olinos*, con la contaminación sabida. Y el «rifacitore» de A48, al llegar al verso 18: *nel maſtel las faz poſar*, se hallaba ante los 10 versos circunstanciados referentes a los peligros del mar, o quizá, como conjeturamos, ante otros, que elimina, unos y otros, totalmente, los primeros por razones perfectamente explicables y los segundos—de existir—por motivos que ignoramos: acaso movido por el deseo de dejar, deliberadamente, trunco el romance, con miras a causar extrañeza...

Observación final: ni en Rodríguez del Padrón, ni en A48 y subsiguientes hay la menor alusión a la versión sefardí, lo que prueba que ambas convivían paralelas, pero sin contacto mutuo.

13. Tres intentos de «penetración»

Con designio de anticipo interpretativo, damos a continuación tres textos [45] que intentan penetrar en el sentido esotérico del romance, sin que el hecho de insertarlos signifique, naturalmente,

identificación alguna, por nuestra parte, con las conclusiones que en ellos se postulan. En nuestro estudio de las traducciones inglesas del romance exponemos las interpretaciones de Lockhart y de Longfellow, religiosa para el primero—en ello convinieron Milá y Fontanals y Menéndez Pelayo—, y *Secret of the Sea* para el segundo. Hay otras muchas, tales como el *senso recondito* de Berchet, etc., pero en el presente trabajo nos limitamos a:

I.—Una estampa de «Azorín» [46]

En 1915, Azorín publicó una bella estampa sugerida por el *Romance del Conde Arnaldos*. Es, como se verá, una imagen impresionista, en la que el elemento psicológico-lírico prevalece sobre el texto mismo del romance.

He aquí la estampa azoriniana:

> El conde Arnaldos ha salido en la mañana de San Juan *a dar un paseo* (a) por la dorada playa. Ante él se extiende el mar inmenso y azul. La mañana está límpida y fresca. Fulge el añil del cielo: *unas aves pasan volando blandamente* sobre las aguas (b). El conde ve avanzar una galera. Desde la remota lejanía, en que ha aparecido como un puntito, ha ido poco a poco avanzando hasta la costa. *Las velas son blancas* (c) como las redondas nubes que ruedan por el azul; blancas como las suaves espumas de las olas.
>
> En el bajel viene un marinero entonando una canción; su voz es llevada por el ligero viento hacia la playa. Es una voz que dice contentamiento, expansión, jovialidad, salud, esperanza. ¿Qué cuitas íntimas tiene el conde? ¿Por qué, al oir esta voz juvenil, *se queda absorto* (d)? Una honda correlación hay entre la luminosidad de la mañana, el azul del mar, la transparencia de los cielos y esta canción que entona al llegar a la costa quien viene acaso de remotas y extrañas tierras (e).
>
> —Por Dios te ruego, marinero, dígasme ora ese cantar—exclama el conde.
>
> Y el marinero replica:
>
> —Yo no digo esta canción sino a quien conmigo va.
>
> Y nada más; aquí termina el romance.
>
> *A quien conmigo va...* ¿Dónde? (f). ¿Hacia el mar infinito y proceloso? ¿Hacia los países de ensueño y de alucinación?

A este texto se refiere Entwistle (Cf. nota 43 cuando dice que Azorín, en *Al margen de los clásicos*,

> «...is content with hints. He says that the sailor's voice speaks of contentment, enfranchisement, geniality, health, hope; it

may be he comes from beyond the infinite and stormy ocean to lead us to dreamlands of illusion.

Y nosotros preguntamos:

¿Se hallan verdaderamente contenidos estos elementos en un cantar *que la mar fazia en calma/ los vientos haze amainar?* Sí, de admitir que el poder mágico del canto *(die Kraft des Liedes)*, sólo puede dimanar de una actitud vitalizada que implique expansión, jovialidad, salud y esperanza... Pero, ¿qué decir de los diez versos de la canción en A50 y A55? ¿Son un canto de esperanza? Cuando Azorín escribió su estampa (1915), ¿conocía la existencia de la versión completa del *Arnaldos* conservada por la tradición judía? Parece intuírla cuando dice: «¿Qué cuitas íntimas tiene el conde?» Esta interrogación de Azorín es la que nos ha sugerido la hipótesis de que acaso alguna versión, desconocida, del *Arnaldos* contuviese algunos versos—pocos—relativos al estado emocional del infante y que, por este sesgo, fuesen como una respuesta a la referida interrogación.

Hemos dicho que «el elemento psicológico-lírico prevalece sobre el texto mismo del romance». Veámoslo:

a) *a dar un paseo*, nada más, cuando el texto es formal: *la caça yva caçar*. ¿Por qué omite Azorín esta precisión? ¿ La considera obvia o bien su concepción impresionista, al proceder por toques breves, alados, teme que la imagen pierda delgadez, por harto ajustada al original? Pero entonces toda el aura poética que evoca la caza cetrera: *con un falcon en la mano*, se pierde, y, con ella, buena parte del elemento legendario-medieval que implica. Obsérvese también que A48 no habla de *dorada playa*. ¿Tuvo en cuenta Azorín el texto del CL: *por rriberas de la mare*, que pudiera dar razón a esa hermosa playa azoriniana? Es posible.

b) *unas aves pasan volando blandamente sobre las aguas*. Nada de esto dice el texto, aunque habla de *las aues que van bolando*. Pero estas aves son las que el marinero ve posarse en el mástil, y esto el infante no pudo verlo desde la playa, sobre todo si se tiene en cuenta que la galera aparece en la *remota lejanía* y *como un puntito*. Este situar el vuelo de las aves con anterioridad

a la plena aparición de la galera ante el infante, es elemento innecesario y desconcertante.

c) *Las velas son blancas*, probablemente, como suelen serlo, pero el texto no habla de su color—técnica pictórica—, sino de su calidad, de su tersura, más que de su riqueza, lo que supone ya una técnica interiorizada, tendiente, más que a la coloración visible—que permite fácilmente asimilarlas a las nubes y a la crestería de las olas, a una íntima valoración, invisible, de finura, elemento mágico más cercano del ensueño, por su misma condición de *no visible*. Además, la carga poética que llevan las expresiones *velas de seda, jarcia de cendal* nos parece muy superior a la de *velas blancas*, inexpresivo por ser común y por el desgaste a que se hallan sometidos los adjetivos de coloración, incluso cuando van pospuestos. Recuérdese el lugar común de los *ojos verdes*. [47]

d) *se queda absorto*. Aunque el texto no dice nada a este respecto, la suposición, no sólo es plausible sino *casi necesaria*, por decirlo así. Los efectos del canto mágico forzosamente habían de ejercerse sobre el infante, tanto como sobre los elementos: aguas, vientos, o sobre los animales: peces, aves... Ahora bien; al quedarse absorto—¿maravillado?— el Infante-Conde Arnaldos debió de sentir rebullir en su alma emociones, o recuerdos, o evocaciones... ¿Cuáles? Nada sabemos de unas u otros, pero la lógica de las reacciones humanas exige que se produjesen. ¿Se puede admitir que el hechizo del canto, capaz de obrar tales maravillas en la naturaleza, dejase insensible al infante y no llevase a su alma-memoria asociaciones fastas o nefastas? La intuición de Azorín es, pues, altamente valiosa, psicológicamente hablando.

e) *quien viene acaso de remotas y extrañas tierras*. Esto, que recuerda una paráfrasis de Lewis Spence, es evocador, está finamente intuído y expresado, aunque la lección nada dice de esas tierras que acaso sólo sean *tierras de ensueño y de alucinación*, como en Housman. La pincelada es bella.

f) ¿Dónde? Sería mejor ¿A dónde?, pues *ir* es verbo esencialmente de movimiento.

II.—«ZAUBER DES MEERES» [48]

Dentro del ámbito que trata el presente trabajo hay que situar la en extremo subjetiva—personalísima—interpretación que del romance da Ludwig Pfandl. Tomando por punto de partida, no un texto tradicional, sino la versión MP, Pfandl anticipa ya inicialmente en su *Zauber des Meeres* («Hechizo del Mar») una visión postromántica.

Estima Pfandl que sólo es posible llegar a una cabal inteligencia *(Verständnis)* del poema mediante el estudio interno de los elementos *(Gliederung)* que lo integran. Pfandl examina los primeros versos del romance:

> ¡Quién hubiera tal ventura
> sobre las aguas del mar,
> como hubo el infante Arnaldos
> la mañana de San Juan!,

y los interpreta en el sentido de un acorde o llamada *(Anruft)* a cuatro voces, en tono menor *(Moll-Akkord)*, que, para él, es fundamento del romance. Esta llamada o acorde contiene cuatro elementos básicos: modo *(Art)*, lugar *(Ort)*, persona *(Person)* y tiempo *(Zeit)*, que, reunidos, constituyen el acontecer-experiencia *(Erlebnis)*, y son como un resumen anticipado de la *aventura*, esto es, del episodio. ¿Se deducirá de ello la actitud del héroe? Seguramente, no: en primer lugar, en el *Arnaldos* hay, en realidad, dos héroes o protagonistas: el Marinero y el Infante, y esta doble soberanía los neutraliza hasta el punto de anularlos individualmente. Surge entonces un tercer héroe: el Mar. Pero cabe preguntarse: ¿es éste el verdadero héroe, como quieren Longfellow y Pfandl? Si no conociésemos el fondo de la fábula y su plasmación en la versión conservada por la tradición judía; si no supiésemos que, en el fondo, se trata de un *Märchen*, una sencilla historia de hallazgo y reconocimiento, al modo de la tan bellamente adaptada por Shakespeare en *Pericles, Prince of Tyr*, donde Marina (la Politiana de Timoneda), desempeña, en cierto modo, un papel semejante al de Arnaldos; si no conociésemos por las *viser* escandi-

navas, los *Lieder* alemanes y las *ballads* inglesas todo lo que hay de universal en esta tradición marina (piénsese en Ulises, en Arion, en los siete viajes de Simbad), podríamos decidirnos por uno de los tres héroes mencionados. No siendo ello posible, nos inclinamos, más bien, hacia un cuarto héroe: la tradición folklórica, fuerza conservadora-evolutiva.

Volvamos a Pfandl. Dice éste que el *Arnaldos* no es un relato épico, como lo son lo desgajados de los cantares de gesta, sino descripción subjetiva *(sondern subjektive Darstellung)*, ya que el poeta *(¿cuál?)* se dirige directamente al auditor *(Hörer)* por encima de toda narración. Cierto: no hay preámbulo explicativo de antecedentes, ni subsiguiente exposición de hechos. En la formulación desiderativa de los cuatro primeros versos se halla condensada la esencia de la fábula. Pfandl se muestra, justamente, muy sensible al encanto que se desprende de los dieciséis versos (5 a 20) siguientes: sobre todo, diremos nosotros, a los versos 9 a 20 de la versión MP, en los que, a través de henchidas notaciones prebarrocas, se describe el navío y se percibe el misterio del *zauberhafte Schiff* que trata de llegar a tierra. Impresiones semejantes a las de Pfandl se hallan en *The Land of Biscay*, de A. E. Housman:

> Looking from the land of Biscay
> Over Ocean to the sky
> On the far-beholding foreland
> paced at even grief and I.

El pasado, dice Pfandl, se hace presente, y ya no es sólo Arnaldos *(Ritter* Arnaldos, lo llama), sino todos: poeta y oyentes, quienes son testigos de la aventura, que se convierte en cosa viva... Pero he aquí que, de improviso (vv. 19 a 28: vers. A50), el centro de gravedad se desplaza, por obra de los diez versos añadidos, y se produce algo que Pfandl expresa con el difícilmente traducible término de *Abgesang:* algo así como canción desplazada. Y desplazada está, en efecto, de la motivación genérica, después del corte afortunado.

Pasado el chubasco exhortativo, de nuevo nos hallamos reunidos, según nuestro comentador, poeta, héroe y oyentes-espec-

tadores. Sin embargo, el primero parece como desentenderse de los elementos afabulados, incluso de los poéticos, para concentrar toda su atención en la actitud del héroe (de los dos héroes, decimos nosotros: Marinero e Infante), en tanto que el espectador-oyente queda algo al margen. Ahora todo el interés va a centrarse en el brevísimo pugilato oratorio entre el Conde y el Marinero...Dice Pfandl, a este respecto, que *In kurzer Rede und Gegenrede löst sich das Rätsel des zauberhafte Schiff* («En breves preguntas y respuestas queda aclarado el enigma del mágico navío»): *nur wer sich ihm anverstrand, wird die Sprache des Sirenengesanges verstehn* («sólo quien a él [el Marinero] se confíe comprenderá el lenguaje-canto de las sirenas»)... ¡Ah, no! En primer lugar, la imploración del Infante y la réplica desabrida del Marinero, lejos de aclarar el enigma, lo hacen más incongruente e inexplicable aún: la Esfinge no tiene por qué lanzarse al abismo... Y si Pfandl dice que aclara el enigma, acaso sea porque él conoce el reverso de la medalla: la versión definitiva del romance. En cuanto al lenguaje-canto de las sirenas, Pfandl se inscribe de lleno en el esquema clásico odiseíno.

A seguido, el escritor alemán entra, gozoso, en el mundo interpretativo de Longfellow-Azorín, al decir que las palabras del Marinero revelan *das Arcanum* del romance, y que es el Mar el que *lock den Menschen mit magischer Gewalt* [49], pero que el Mar no descubre su secreto *(sein Geheimnis)* a quien melancólicamente aguarda en la orilla, sino únicamente al que se entrega a su ventura... Y añade Pfandl, plenamente identificado con Longfellow, que no es solamente el encanto de la canción, sino el del Mar misterioso y jamás penetrado *(la mer toujours recommencée,* dirá Valéry [50] la fuerza mágica del canto *(Kraft des Liedes)*, lo que el Océano canta... Y agrega: «como lo ha dicho Longfellow, con consumada gracia poética»: *wie es Longfellow mit echt dichterischer Einfuhlungkuntst gesagt hat:*

> Wouldst thou», so the helmsman answered,
> Learn the secrets of the sea?
> LONGFELLOW, *The Secret of the Sea*, 29-30.

Y concluye: «tal es el verdadero sentido de este sin par romance»: *das ist der eigentlich Sinn dieser einzigartigen Romance.*

Después de situarse en el post-romanticismo puritano de Longfellow—algo zaherido por Entwistle—, Pfandl expone las circunstancias, ya conocidas, referentes a la reelaboración del romance en el siglo XVI, la cual, por medio de una adición *(Einfüng)* y de una supresión *(Kürzung)*, lo convierte en un lírico y subjetivo romance que, removiendo toda experiencia espiritual *(seelisches Erlebnis)*, adquiere sustancia y originalidad como romance representativo del Renacimiento.

Examina, seguidamente, la adición y la supresión, y dice: «*Adición:* los versos 9 a 12 configuran al navío de leyenda *(Märchenschiff)*, haciendo de él una nave fabulosa, ya que la versión medieval (no conservada en estado puro *(rein)*, sólo comprendía la versión corta: *las velas traía de seda/ la ejarcia de un cendal*, y según mi convicción personal, esos dos versos, extraños a la versión primitiva, provienen de una forma mutilada del siglo XVI *(einer verstümmelten Form des* 16. *Jahrhunderts* [51]. *Supresión:* la versión medieval es un romance de aventuras y el canto del marinero lleva a Arnaldos al navío, donde halla a quienes andaban en su busca.» «Y el romace, añade, se termina con festejos para celebrar el hallazgo del Infante: *mit frohen Festen gefeiert wird*» [52].

III. Una «cuña» de Ilya Ehrenburg. [53]

El escritor soviético Ilya Ehrenburg, en una obra que Pfandl juzga enjundiosa, pese a oponerle algunos reparos [54] hace un curioso comento del *Romance del Conde Arnaldos*. Dice:

> Unter den alten spanischen Liedern findet sich ein, wenn man will «programmatisches». Dieses Lied erzählt von einem Reitersmann, der am Johannistag an einen See kam: Er erblickte ein wunderbares Schiff. Das Schiff hatte Segel aus Seide. Auf dem Schiff stand ein Matrose, und er sang ein Lied. Dieses Lied war so schön, dass die Vögel, als sie es hörten, sich auf die Masten niederliessen. Dieses Lied war so schön, dass die Fische, als sie es hörten, ihre Köpfe aus dem Wasser steckten. Da fragte der Reitersmann den Matrosen: «Oh, sag, sag mir doch rasch, wovon du singst!». Der Matrose erwiderte: «Ich sage es nur dem, der mit mir auf den See hinausfährt»...
>
> Natürlich, bei einem gewissen Grad von Beschränktheit oder Böswilligkeit kann man dies als «Mystik» auslegen. Aber ist denn eine jubilierende Stimme schon ein Gebet? Das ist einfach ein Lied von der Macht des Liedes. Es ist auch ein Erinnern,

dass die Kunst sich an unsere Gefühle wendet. Entkleidet man eine Frau, so wird vielleicht ein schöner Körper sichtbar. Entblättert man einen Kohlkopf, so bleibt nur der Strunk übrig. Die Methoden der Kunst sind nicht die Methoden der Wissenschaft.

(«Entre las viejas canciones españolas hay una que diríase «programática». Esta canción cuenta cómo un caballero llega a orillas del mar una mañana de San Juan. Allí divisa un navío maravilloso, cuyas velas son de seda. En la nave viene un marinero cantando una canción. Es ésta tan bella, que las aves, al oírla, vienen a posarse en el mástil. Tan bella es la canción, que los peces, al oírla, sacan del agua la cabeza. Entonces el caballero dice al marinero: «—¡Oh, dime, dime ora qué es lo que cantas!» El marinero le responde: «—Yo sólo digo la canción a quien conmigo por el mar quiera ir». *Naturalmente, con cierto grado de limitación o de malquerencia, se puede explicar esto como elemento místico. Pero ¿es ya voz jubilar una oración?* Es, sencillamente, una canción que celebra el poder del canto, y también un recuerdo, que el arte dirige a nuestro sentimiento. *Desnúdese a una mujer: será, tal vez, un hermoso cuerpo. Despójese a la col de sus hojas y quedará un troncho seco...* Los métodos del Arte no son los mismos que los de la Ciencia.») *(Traducción libre).*

Hemos subrayado en el texto español ciertas frases expresivas de la posición espiritual del gran escritor soviético frente al sentido místico atribuído al romance. A este respecto cabe preguntarse si Ilya Ehrenburg se refiere sólo a Lockhart, o si tiene en cuenta también las apreciaciones de Milá y de Menéndez Pelayo. Esto último parece verosímil, dado el amplio conocimiento que Ehrenburg tenía de diversas literaturas, entre ellas la hispánica, y de su estancia en España.

Se advierte en el comentario de Ehrenburg, no sólo su interpretación materialista del texto, singularmente en las frases finales referentes a la desnudez de la mujer y de... la col, imagen poco venturosa, sino también su inserción en el campo de Nigra y Rajna, esto es, el de los partidarios de *Il poter del canto* («der Macht des Liedes»). La frase final relativa a los diferentes métodos del Arte y de la Ciencia, es, por su síntesis misma, una fina observación, aunque no sea original. En cambio, ¿por qué la interpretación mística de Lockhart—aunque abusiva, a nuestro entender, legítima, no obstante—, es tributaria, no sólo de *limitación-estrechez de miras (Beschränktheit)*, sino incluso de malquerencia-mala voluntad *(Böswilligkeit)*? Esto revela una posición a la vez anti-religiosa y anti-romántica en Ilya Ehrenburg, que no

hemos de combatir, sino únicamente significar, ya que nuestro estudio no es polémico, sino exegético-crítico. Estimamos, con todo, que, pese al radicalismo que se desprende de las apreciaciones ehrenburgistas *(radikalen Ansichten)*, no se justifica la exclamación final de Pfandl: «¡Pobre España!». España, a la que tantos quieren señalarle rumbos y colmarla de fórmulas-panaceas (52), no se empobrece por la apreciación de uno o varios escritores extranjeros sobre sus problemas. Antes bien, del contraste de criterios opuestos, sale enriquecida, sea que halle la justificación de su experiencia vital, de su «vividura», sea que, por lo contrario, reciba saludables advertencias...

FRANCISCO CARAVACA
París, 1968.

NOTAS

1 En su edición facsímil del *Cancionero de Romances* de Amberes, 1914, fol. XXIX, dice Menéndez Pidal: «El del Conde Arnaldos [romance] fue añadido por el Cancionero de 1550 con diez versos; andaba impreso en glosa desconocida del *Cancionero* s. a.» Y en la edición de 1945 (fol. XXXIII) repite lo anterior, y añade: «Glosa agora nueuamente compuesta a un romance muy antiguo que comiença «quan traydor eres Marquillos»... y el romance del infante Arnaldos». Ahora bien, esta glosa es la que figura en el pliego XXXII de la *Ensalada* de Praga, y este pliego lo fecha Menéndez Pidal hacia 1560, esto es, con posterioridad al *Cancionero* s. a. ¿No quiere ello decir que el ilustre maestro, aun fechando el pliego suelto de Praga hacia 1560 (en Burgos, por Felipe de Junta), supone, sin embargo, que el romance es anterior y que el pliego suelto de 1560 es sólo una reimpresión? Esto es de la mayor importancia para la cronología del referido pliego suelto.

2 «Estos *romances cuentos* no son del gusto corriente entre los colectores y editores de romances en el siglo XVI; existían entonces en abundancia, lo mismo que existen hoy, pero los cantores al uso no los estimaban y los editores no los acogían. Por eso no se publicó entonces la forma completa del *Conde Arnaldos*, que es un «romance-cuento», con nudo, desenlace y alusión a los antecedentes, forma que sólo conocemos por la moderna tradición sefardí.» (M. Pidal, *Rom. hisp.* I, p. 64).

3 «Azorín», *Al margen de los clásicos*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 1915 y Buenos Aires, 1958, pp. 18-19.

4 «El aspecto más singular de esta simplificación estilística es el fragmentismo que muestran tantos romances... En ellos son tratados varios temas difundidos en la poesía baladística de otros países; por ejemplo, el poder mágico del canto, cuya forma fragmentista dio el romance tan peculiar de España el *Conde Arnaldos (Primav.* 153), reconocido universalmente como modelo de baladas.» (M. Pidal, *Rom. hisp.* I, p. 338).

[5] Cf. cap. I, nota 34. Cf. R. Menéndez Pidal, *Discurso sobre la «Crónica General»*, pp. 42-45 y *Poesía juglaresa y juglares*, pp. 371-74, 413 y 422.

[6] Menéndez Pelayo, *Romances trad. de Asturias*, p. 75, después de dar el texto del *Conde Olinos* (versiones I-II), dice: «Estos poéticos y misteriosos romances, que pudiéramos llamar *de las transformaciones*, y que parecen conservar restos del paganismo céltico, no proceden, sin embargo, de la antigua mitología de la Península (como pudiera sospecharse al ver que sólo se los encuentra en Asturias y Portugal), sino que se derivan de los poemas franceses del ciclo de la Tabla Redonda, y especialmente del más célebre de ellos *Tristán e Iseo*, cuya parte maravillosa pasó a estas canciones nuestras, que en su estado actual no han de ser muy antiguas, pues contienen inoportunas reminiscencias de otros romances, especialmente del *El Conde Arnaldos* y de *La linda Melisenda* (153 y 198 de *Primavera)*. Hay en portugués las siguientes versiones:

a) *Conde Nillo* (III, 9-12 del *Romanceiro* de Almeida Garrett), que sospechó ya el origen extranjero de la canción, aunque no llegó a determinarlo: «*Da nossa Hespanha é que elle «ñao me parece oriundo»*.
b) *Romance del Conde Niño*. Variante de Tras-os-Montes. Th. Braga *Rom. ger.* 37-40.
c) *Dom Diniz*. Versión del Algarve (Ap. Estacio da Veiga, 64-67).
d) *Dom Duardos*. Dos variantes de la isla de San Jorge *(Cant. pop. do Archip. Açoriano*, 271-274.
e) *Dom Bernal y don Aninha*. (Tradicional en la isla de Madera, 118-122.»

[7] *Cancionero de/ Romances/ EN QVE ESTAN/ recopilados la mayor par-/te delos romances caſte-/llanos que faſta ago-/ra fean com-/pueſto./* Marca núm. 1 (con un defecto en la parte inferior izquierda del escudo). EN ENVERES/ En caſa de Martin Nucio./ In-12.°, 275 ff. y un f. blanco numerados de 6 a 275. Sign. A-Z 12, todas de doce hojas. Portada, V.ª en blanco. Prólogo *El impreſſor*. Tabla de los romances. Texto. Errata. Hoja en blanco. Contiene 155 romances. El del *Conde Arnaldos* figura en los ff. 192 vto. y 193 rto. Existen ejemplares de este Cancionero en la B. N. de Madrid *(R. — 8415)*, falto del prólogo *El impreſſor* y en la Bibl. de l'Arsenal, de París *(Rés. 8° B. L. 16.099)*. Este último ejemplar es el que hemos consultado. Hay, según parece, otro ejemplar en la Biblioteca de Wolfenbüttel, pero Peeters Fontainas no lo registra. En 1914, Menéndez Pidal, por encargo de la Junta para Ampliación de Estudios del Centro de Estudios Históricos, dio una edición facsímil, bajo el título de *Cancionero de Romances impreso en Amberes sin año*, con una Introducción (pp. I a XLVII) + 275 ff. (B. Nacional de París, *Yg. 646)*. Nueva edición, en 1945 (C. S. I.C.) (B. N. de París, 16° *Yg. 167)* Entre el ejemplar de la B. N. de Madrid y el de la Bibl. de l'Arsenal, de París hay determinadas diferencias, señalada por Menéndez Pidal (Introd. p. XLII). Respecto de la fecha del *Cancionero* s. a., si se admite, con Wolf, en 1856 *(Primav.* T. I pp. LVIII a LXII), contra Ticknor *Hist. of the Spanish Lit.* New York, 1849, T. III, Ap. pp. 388 a 396, y contra lo afirmado por el propio Wolf en 1850, *Ueber eine Sammlung*, etc., etc., la prioridad de dicho *Cancionero* sobre la *Silva de Romances* de Esteban G. de Nájera, convendrá situar dicha fecha entre 1545 y 1550. Menéndez Pidal (Introd. p. IV), dice: «El Can. de rom. s. a. debió de imprimirse entre las fechas de 1545, en que ya se conoce una publicación castellana de Martín Nucio *(La Celestina*, 1545) y la de 1550, en que salió la segunda edición del mismo *Cancionero*» (Cf. J. -A. Van Praag, *El libro español en los Países Bajos*, en «Norte» VI, n.° 2,1965 y

J. F. Peeters Fontainas, *L'officine espagnole de Martin Nutius á Anvers*. Anvers, Société des Bibliophiles Anversois, 1956, núm. 22. p. 42. Este autor da al *Cancionero* la fecha, hipotética, de 1848, basándose en lo que dice Menéndez Pidal en la segunda edición del Cancionero (1945), f. V: «Es lo más probable que se publicase entre 1547 y 1549». Sin embargo, Spitzer y otros han admitido la fecha de 1545. Nosotro nos hemos decidido por la fecha intermedia entre 1547 y 1549, esto es 1548 fecha que, naturalmente, también es hipotética. Esta fecha de 1548 también la admite A. Rodriguez-Moñino, *Poesía y cancioneros (siglo XV)*. Madrid, 1968, p. 95.

[8] Dorothy Clotelle Clarke, *Hiatus synaloepha and line length in López de Ayala's octosyllabes*, RPh. I. 1948, pp. 347-356 y *Metric problems in the «Cancionero de Romances»*. HR, XXIII, 1955, pp. 188-199. De la misma autora, *A chronological sketch of Castilian versification together with a list of its metric terms*. Berkeley and Los Angeles, 1952.—Refiriéndose a la sinalefa, dice R. de Balbín, *Sistema de rítmica castellana* (2.ª edc.) Madrid, 1968, IV. 23 (p. 84): «Los textos que al tratar del *núcleo sinaléfico* quedan anotados, atestiguan que el hecho lingüístico de la *sinalefa*, es un fenómeno *totalmente general*, en la constitución de la cadena rítmica castellana, y que sólo deja de producirse por la presencia del *acento rítmico* en alguna de las vocales contiguas... Y aun en ese caso numéricamente insignificante—la existencia del *hiato*, responde a principios fonológicos generales. No parece propio por ello, llamar licencia a la *sinalefa*, y desvalorar así el efecto estilístico general de la trabazón fónica, que se funda en el *núcleo sinaléfico*.» Cf. F. Robles Dégano, *Ortología clásica de la lengua castellana*. Madrid, 1905.

[9] A. M. Espinosa, *La sinalefa entre versos en la versificación española*, RR. XVI, 1925, pp. 103- a 121—J. Saavedra Molina, *El octosílabo castellano*. Santiago de Chile, 1945.—P. Le Gentil, *La poésie espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*. Deuxième partie: Les formes Rennes, 1953.—A. Mussafia, *Sull'antica metrica pertohgese*, «Sitzungberichte... der Kaiser. Akad. der Wissenschaften». X, Wien, 1896.

[9 bis] En el romance *A Calatrava la Vieja*, 119-20, se lee: «que me cortarían las faldas/por vergonzoso lugar», verso, el primero, eneasílabo si se considera *cor-ta-rí-an*. Cf. R. Menéndez Pidal, *La leyenda de los Infantes de Lara*, p. 86, nota 4.

[10] Para las fluctuaciones de la -f latina, cf. R. Menéndez Pidal, *El idioma español en sus primeros tiempos* (3.ª edic.) Madrid, 1945, pp. 97,137/38, 149, etc.

[11] T. Navarro Tomas. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Syracuse University. Centro de Estudios Hispanicos. Syracuse University Press. Syracuse-New York, 1956, pp. 44-55. Hablando de los accidentes del verso y de los grupos vocálicos, dice Navarro Tomás (*Op. cit.*, pp. 80-81) «Otra [perturbación] en fin, se refería a la posibilidad de mantener las vocales en hiato o reducirlas con sinalefa o suprimirlas con elisión en circunstancia de proclisis, como *de aquesta, se esconden, le envió*... Grupos proclíticos como *de aquesta* eran tratados con hiato, *de-aquesta* o con elisión *d'aquesta*, más que con sinafela *de aquesta*, al contrario que en la pronunciación moderna». La reducción del hiato remonta al principio del idioma: ya en la *Historia troyana* la proporción de sinalefas es más elevada que en el *Libro de Alexandre*. También abundan en el *Libro de Buen Amor* y en el *Poema de Alfonso Onceno*. Cf. F. Hanssen, *La elisión y la sinalefa en el Libro de Alejandro*, RFE. 1916, III, pp. 345-356, y H. H. Arnold, *Synalepha in old Spanish Poetry: Berceo*, H.R, IV. pp. 141-158.

[12] F. Hanssen, *Gram. hist, de la lengua cast.* Buenos Aires, 1945, cap. VIII, 102, pp. 45-46.

[15] A. M. Espinosa, Rev. Dialec. Rom. I, p. 2.—R. Menéndez Pidal, *Manual de Gram, hist, esp.* Madrid, 1944 (7ª edic.) n.° 30, pp. 82-85.—T. Navarro Tomas, *Manual de pronunc, esp.* 1950, n.° 148. H. Gavel, *Essai sur l'évolution de la prononciation du castillan depuis le XIVe. siècle.* París, 1920, p. 91 y ss. Cf. cap. I, nota 40.

[14] En varios romances *(Doña Alda*, 13, 37, 58; *El Palmero*, 1,29), sin contar el *Conde Dirlos*, se producen casos de versos eneasílabos intercalados entre los octosílabos. «Ninguno de estos casos—dice Navarro Tomás—se explica por sinalefa y compensación entre versos». Y añade: «La mayor parte contradicen la ley de Mussafia.» Y aún: «Versos de siete, ocho y nueve sílabas pueden coincidir exactamente en la estructura de sus cláusulas y períodos, sin más diferencia que la de sus anacrusis: *oo óo oo ó o (Op, cit.*, p. 50-51).

[15] T. Navarro Tomas, *Métrica española*, b. p. 44.

[16] También en CL, con -e paragógica tenemos:

30	finare	
31	valere	tres rimas llanas, y si eliminamos la -e:
32	pasase	
30	finar	dos agudas seguidas
31	valer	
32	pasase	una llana

[17] S. Gili Gaya, *La entonación en el ritmo del verso.* RFE. XIII, 1926 pp. 129 a 138.

[18] Ἀνάχρουσις . *Anacrusis*, teoría que *The Oxford English Dictionary*, I, p. 301, define así: «Anacrusis. Pros. L. of Grec a syllabe at the beginning of a verse before just rythm». (Kennedy). 1833 «Edimburgh Review», LVI, 372. The Iambus in technical language is said to consist of anacrusis and arsis. 1844, Beck and Felton, *Munch's* Metres: A thesis with which a rythm beging is called anacrusis or «an upward beat». Y según Grumbach y Walz, *Prosodie et métrique latine*, París. 1884, p. 63, «les vers qui commencent par un iambe sont donc considérés comme commençant réellement par un trochée, qui précéderait une syllabe brève». H. R. Lang, *Notes on the Metre of the Poem of the Cid*, RR. V. 1914, I, 30-295, estima que la *lost syllabe* al principio de un verso, o anacrusis, «puede ayudar a regularizar el metro del *Poema del Cid* (p. 43). L. Laurand, *Manuel des études grecques et latines*. París. 1940, T. III, VII, 58, p. 762: *Anacrouse*: «Beaucoup de vers lyriques se scandent plus facilement si l'on met à part la première syllabe qui est tantôt brève, tantôt longue. Aussi certains métriciens isolent cette syllabe de d'' ανάχρουσις: prélude.» Por su parte. B. O. Unbegaun, *La versificaction russe*. París, 1958, p. 80, cita la existencia de *anacruza*, dice: «Le russe se sert moins fréquemment de l'anacrouse que l'anglais ou l'allemand, oú elle est fréquente.»

[19] Ἄρσις: *Arsis*, elevación: la sílaba en la cual recae el acento prosódico después de la anacrusis. *Ictus*, θέσις, se oponía a *arsis*, pie levantado o tiempo débil. «Les mots *arsis* et *thésis* ont été employés chez les Latins, mais avec un sens opposé: arsis (temps fort) et thésis (temps faible).» E. Laurand, *Op. cit*, III, 15, p. 753.

[20] T. Navarro Tomás, *El octosílabo y sus modalidades*, en «Estudios Hispánicos: Homenaje a Archer M. Huntington». Wellesley, Mass, 1952, pp. 433-55, donde describe las 64 combinaciones prosódicas.

[21] F. Caravaca, *El motivo del arpa en la Rima VII (13) de Bécquer.* «Romanistisches Jahrbuch» XVI, 1966, nota 9.

[22] D. Alonso, *La simetría en el endecasílabo de Góngora*, RFE, XIV, 1927, pp. 329-346.—P. Henríquez Ureña, *En busca del verso puro.* «Valo-

raciones», La Plata, 1926-1928, núms. X, XI y XII. A. Alonso, *Materia y forma en poesía* Madrid, Bibl. Rom. Hisp. Edit. Gredos, 1955 pp. 138/39.

[25] «La musicalidad del romance no le impone acento ninguno salvo en cada séptima sílaba. En cuanto a la acentuación de las sílabas anteriores a la 7.ª, pueden darse cinco tipos diferentes, pues un segundo acento fuerte puede ir en cada una de las cinco primeras sílabas. En la 6.ª nunca es fuerte» (M. Pidal, *Rom. hisp.* I, p. 90).

[24] J. Saavedra Molina, *El octosílabo castellano*, establece cinco grupos rítmicos, con acento predominante en: 3 y 7; 4 y 7; 2 y 7; 5 y 7, y 1 y 7. Cf. F. O. Reed, *The Calderonian octosyllabe*. University of Wisconsin Studies in Language and Literature. Madison, Wisconsin, 1924, pp. 73-98.

[25] «El tipo trocaico sitúa el primer tiempo marcado en la 3.ª sílaba, encierra en el período rítmico dos cláusulas bisílabas y empieza con dos sílabas en anacrusis. El dáctilo asienta el primer apoyo sobre la sílaba inicial, comprende en el período rítmico dos cláusulas trisílabas de acentuación esdrújula y carece de anacrusis. El mixto coloca el primer tiempo sobre la segunda sílaba, deja la primera en anacrusis y distribuye los cinco períodos en la forma 2-3 o 3-2» (Navarro Tomás, *Métrica*, p. 46).

[26] *Rom. hisp.* I, p. 90.

[27] E. Martínez Torner, *El ritmo interno en el verso de romance*. «Bull. of the Juan Luis Vives Scholarship Trust», London, 1946, n° 2, pp. 14-22.

[28] Navarro Tomás, *Métrica*, p. 32, nota 14, se refiere al ensayo del profesor Ch. V. Aubrun, *La métrique de Mio Cid est regulière*, BHi. 1947, XLIX, pp. 337-372, en el que dicho profesor reduce los versos de *Mío Cid* a sólo tres tipos: endecasílabo, alejandrino y tetradecasílabo de 6-8, y atribuye el ritmo yámbico a los referidos tipos, «lo cual—dice Navarro Tomás—está en contradicción con la experiencia general de la métrica española y especialmente con el testimonio de la versificación popular.»

[29] *Metrica*, p. 49.

[30] *Helo, helo por do viene. (El infante vengador).*

[31] *Pláceme, dijo Rodrigo. (Jura de Santa Gadea)*

[32] *caballero a la jineta. (El infante vengador).*

[33] *en caballo corredor. (El infante vengador).*

[34] G. Cirot, *Le mouvement quaternaire dans les romances*. BHi. XXI, 1919, pp. 121-122-130.

[35] Caso análogo de iniciación «ex abrupto» se halla en García Lorca: *Y que yo me la llevé al río (La casada infiel)*.

[36] He aquí algunos ejemplos:

El tiempo era caluroso,
víspera era de Sant Juan (*De Mantua salió el Marqués*, I, 13-14.)

A veinticuatro de junio,
día era de San Juan (*Romance de Montesinos*, 505-6.)

Venido era el Sant Juan,
donde cristianos y moros» (*Batalla de Roncesvalles*, V, 54-55.)

La mañana de Sant Joan,
al tiempo que alboreaba (*Rom. de la pérdida de Antequera*, II, 1-2.)

Mañanita de San Juan,
el sol al cielo se eleva (*Romance de Abindarráez*, IV, 1-2.)

Cercáronmelo los moros
la mañana de Sant Juan *(Romance de don García*, 23-24).

Levantóse el Conde Olinos
mañanita de San Juan *(Romance del Conde Olinos*, 3.4

Yo me levantara, madre,
mañanita de Sant Juan *(Yo me levantara, madre*, de Alfonso de Albacabdete, 1-2).

Razón tiene J. Valera, *Disertaciones y juicios literarios*. Sevilla, 1882, T. II, p. 320, para decir: «... y ya es sabido cuántas cosas maravillosas ocurren la mañana de San Juan en todos los antiguos romances.»

[37] Quizá haya una resonancia del *Arnaldos* en estos versos, de intención órfica, de Vicente Aleixandre:

Mirar tu cuerpo sin más luz que la tuya,
que esa cercana música que concierta a las aves...

A ti, viva (La dest rucción o el amor).

No alcanzamos a comprender la siguiente frase de Ramiro de Maeztu *(Don Quijote, Don Juan y la Celestina* (7.ª edic). Buenos Aires, 1952, pág. 46): «No ha de contentarse con la visión del mar [se refiere a Camoens] desde la orilla, sino que ha de escuchar también la canción del barco, *que no podía oír el conde Arnaldos, porque sólo los navegantes la perciben.*» (Subrayado F. C.). Si el conde Arnaldos *no podía oír la canción del barco* (sería más justo decir del marinero), ¿cómo, explicar el *digas me ora effe cantar?* ¿De qué cantar, no oído, podía tratarse? ¿Cómo sabía el conde Arnaldos que el marinero *venía diziendo vn cantar*, si no lo había oído, *ni lo podía oír*, según R. de Maeztu, máxime si se tiene en cuenta que el *ora* significa en el contexto del romance *otra vez, de nuevo*, algo así como *repítelo?* La segunda parte de la frase: *porque sólo los navegantes la perciben* es de gran consecuencia, pues lleva implícito:

a) que el marinero, navegante, sólo canta para sus compañeros, navegantes también y únicos aptos para oír el cantar;

b) que el hechizo mágico del canto sólo nos lo puede explicar el marinero, o uno de sus compañeros;

c) que, no siendo nosotros navegantes, como tampoco lo es el Conde Arnaldos, no estamos capacitados para oír el cantar y que, por vía de consecuencia, éste no existe, ni tampoco el romance, que sólo tendrá realidad para los que sean navegantes;

d) si las aves, los peces y los elementos (viento, aguas) son capaces de oír el cantar y de someterse a su mandato mágico, ¿seremos el Conde Arnaldos y nosotros mismos inferiores a las aves, los peces y los elementos?;

e) si, aceptando la teoría de Spitzer, el marinero es un *Elementargeist* y por añadidura *seducer* y *demoniac being*, su cantar tendrá una finalidad de seducción; pero ¿cómo ejercerla sobre un ser que, por no ser navegante, no puede oír el cantar?;

f) ¿no está en oposición Maeztu con Azorín, puesto que éste nos dice *(Al margen de los clásicos*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 1915, pp. 29-31. Segunda edic. Buenos Aires, 1958) que el infante Arnaldos, *«al oír esta voz juvenil (sic), se queda absorto?* (Subr.

F. C.). Creemos que a R. de Maeztu le retiñia en la mente el mito Ulises-sirenas.

[58] No hay contradicción respecto de lo dicho anteriormente con referencia al gusto por lo vago e indeterminado en los romances españoles, pues no se ha de confundir la vaguedad misteriosa con lo sobrenatural o descomunal. L. Clarus, *Darstellung der spanischen Literatur im Mittelalter*, Mainz, 1846, señala la sobriedad de la poesía épica española en sus albores. A su vez, Almeida Garret dice: «O romanze castelhano, propriamente ditto, nunca se lançou no maravilloso das fadas é incantamentos qui á eschola céltica de Franca é Inglaterra, é mais ainda neo-grega de Italia fizeran despois tan familiar na Europa». No es tal, sin embargo, el parecer de J. Menéndez Pidal, *Poesía popular. Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones*. Anotados y precedidos de un prólogo por—Madrid, 1885, pues admite el elemento maravilloso, y precisamente en los *mágicos cantares*, como los del marinero de *El Conde Arnaldos (Op. cit.*, p. 36). No obstante, lo sobrenatural sólo se muestra en los romances sagrados. Y en los profanos, únicamente en los de origen francés.

[59] La música que Diego Pisador puso, en 1552, a los cuatro primeros versos del romance no puede sernos de ninguna utilidad para determinar la cadencia del verso 26. (Cf. Diego Pisador, *Libro de Mvsica de/vihuela. Agora nveva/mente compupeto por Diego Pisador, ve/zino de la ciudad de Salamanca, dirigido al muy alto y muy poderoſo ſeñor don Philippe princi/pe de Eſpaña*. Escudo de España. *Con privilegio. Eſta taſado en 629 maravedis*. 1552. Bibl. Nat. de París, *Rés.* Vm. 7-372, fol. V.) El conde G. Morphy, *Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts*, Leipzig, 1902, B. II, S. 176, ha modernizado la música de Pisador. Posteriormente, en 1935, el músico italiano-norteamericano Mario Castelnuovo-Tedesco, compuso una adaptación para piano y voz de mujer (dedicada a Conchita Supervía), bajo el título *Dos romances viejos*.— II «Romance del Conde Arnaldos» (II[a] serie), Milano, 1935. (A). Posteriormente aún (1966), creamos nosotros nueva música del romance (sin conocer ni poco ni mucho ni nada las anteriores), y el profesor J. Pairot, de París, hizo una adaptación para piano (B). Finalmente, en 1968, el profesor de Roanne (Francia) Patricio Martínez ha creado una adaptación para voz de tenor y guitarra (C). Todas estas composiciones figurarán, con otros documentos, en Apéndices de nuestro futuro libro sobre el *Romance del Conde Arnaldos*.

[59 bis] Rut House-Webber, *Formulistic diction in the Spanish Ballad*. University of California. Publications in Modern Philology. Berkeley and Los Angeles, 1951. Vol. 34, n.° 2, Appendix II pp 265-270.

[60] VARIANTES:

1.—Silva: eſta silva.
2.—A50.: ha. A50, corrige un error del fol. 272 vto.
4.—A50.: paſſatiempo
6.—A50.: que falt... (borrado en el ejemplar de la Bibl. de l'Arsenal).
21.- *Silva:* los de devoción, y los de la sagrada escriptura; despues los de Troya... etc.

La Silva de Romances (Staatsbibilotek München, sig. P. o. hisp. 179), contiene, además, un Epílogo (f. 221 vto) que dice así: «Algunos amigos mios, como supierõ que imprimía este cancionero, me traxeron muchos romances que tenian; para que les pusieſſe en el, y como ya ibamos al fin de la impreſſion acorde de no ponerlos, porque fuera interrumpir el orden começado, sino hazer otro volumẽ que sera segunda parte desta Silva de varios romances la que queda imprimida. Vale. No publica el *Arnaldos*.

F. Wolf, *Zur Bibliographie der Romanceros*, Kais. Akad. der Wissenschaften, X, 484 y ss. ha descrito la *Silva de Romances*. También A. Durán, *Romancero General*, BAE, 1851, II, p. 692, a, b.

41 G. Ticknor, *History of the Spanish Literature*, London, 1863, T. III, Appendix B. *On the Romanceros*, p. 404. No sólo soldados, como dice Ticknor, eran los españoles que afluían a los Países Bajos en el siglo XVI, sino también hombres de letras, si se juzga por el número de impresiones de libros españoles hechos en Flandes. J. A. Peeters Fontainas en su *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas*, señala 1.484. Y el profesor J. A. Van Praag, en uno de los capítulos de su *Historia del hispanismo en Holanda* («Norte», II, VI, pp. 42-44, Amsterdam, 1965, da noticias interesantísimas de las numerosas impresiones de libros famosos: Ariosto, Garcilaso, Cervantes, Saavedra Fajardo, el *Guzmán de Alfarache*, *La ciudad de Dios*, de Sor María de Agreda (6 ediciones), etc., etc., etc.

42 M. Pidal, *Los rom. de Amér.*, p. 65.

43 J. W. Entwistle, *European Balladry*. Oxford, 1939, p. 178 y ss.

44 Cf. W.H. Prescott, *History of the reign of Ferdinand and Isabella, the Catholic*. Philadelphia, 1873, T. II, cap, XVII, pp. 134 a 152. Fray Antonio de Aranda, *Verdadera información de Tierra Santa según disposición en que en este año de 1520 el autor la vió y paseó*, Toledo, 1520. Cf. Gallardo, *Ensayo*, I, 253., escribe: «En este lugar Tierra Santa: 1520 vi muchas casas a la manera de Castilla la Vieja... y creo que las han hecho los judíos que moraban allí, que son casi todos españoles; y hay tantos, que me fue dicho que había más de mil moradores dellos; y no lo dudo, porque andando yo por la ciudad, entre cien personas que encontrábamos, los ochenta eran judíos, y todos hablaban español. Porque habéis de saber que la lengua común entre ellos, adondequiera que están o de cualquier nación que sean, es la española, así de los nacidos acá como de los que vivieron allá cristianos...» Cf. Henry V. Besso, *Los sefardíes y el idioma castellano*, en RHM, XXXIV, núms. 1-2, enero-abril de 1968. Homenaje a Federico de Onís (1885-1966) Vol. I, pp. 176-194.

45 Estos tres textos forman parte de los capítulos I y III de la 2.ª Parte de nuestro estudio del *Romance del Conde Arnaldos*. Los reproducimos, como decimos, con propósito de anticipo interpretativo. Nuestras ideas sobre el origen del romance ,que, por su amplitud, no podemos exponer aquí, se hallan sintetizadas en TRAYECTORIA.— ELEMENTOS CONSTITUTIVOS A), B) y C).

46 Cf. notas 3 y 37. Amado Alonso, en 'Un problema estilístico de *Don Segundo Sombra*', en *Materia y forma en poesía*. Madrid, Bibl. Rom. Hisp, Edit. Gredos, 1955, p. 418, dice: «Un mundo aparte y nómada, como la galera que el Infante Arnaldos encontró aquel día que, falcón en mano, salió a cazar la caza. Y como el Infante Arnaldos, también Güiraldes se decidió a dejar la tierra firme y a meterse en la galera, para poder gozar la misma inefable ventura». Claro que esto presupone en A. Alonso un conocimiento del *Märchen* que constituyen las versiones sefardíes.

47 Cf. Leif Sletsjöe, *El tópico de los ojos verdes*, en «Strenae» Estudios de Filología e Historia dedicados al Profesor Manuel García Blanco. *Acta Salmanticensia Ivssv Senatvs Vniversitatis Edita, T.* XVI (Filosofía y Letras). Separata. Salamanca, 1962, pp. 1 a 15. Abundante bibliografía sobre el tema desde los clásicos hasta Bécquer, por lo que respecta a España, y también sobre el tópico en Ronsard, Du Bellay, etc.

48 *Sammlung romanischen Übungstexte.—Spanische Romanzen*. Herausgegeben von Ludwig Pfandl. Halle/Saale, 1933., Max Niemeyer Verlag. En la pág. 45: II.—*Die Romance der Renaissance*.—A. *Die Kunst-*

romanze, 12.—*Zauber des Meeres*. Anmerkungen, S. 67-107, especialmente, 88.

[49] Leo Spitzer, in *Notas sobre romances españoles. Observaciones sobre el romance florentino de Jaume de Olesa y el del Infante* Arnaldos, in RFE, XXII, 1935, p. 153, establece una asociación del *Arnaldos* con *La vida es sueño*, de Calderón.—«El tema de la fortuna va unido muchas veces al del mar, porque este elemento puede significar el símbolo de lo desconocido». A. Valbuena Briones, *Calderón de la Barca. Dramas de honor*. «Clás. Cast.» prólogo, p. LXXVI, Cf. E. M. Wilson, *La discreción de don Lope de Almeida*, in «Clavileño», n.° 9,1951.

[50] *Le cimetière marin*, I, 5, in *Poésies* NRF. París, 1956, p. 146.

[51] Esta suposición de Pfandl refuerza la nuestra de que han debido de existir versiones del *Arnaldos* que nos son desconocidas.

[52] G. Huet, *Les contes populaires*, París, 1923, p. 72, dice: «qu'un trait commun aux contes—du moins aux contes merveilleux—c'est que la conclusion est satisfaisante».

[53] Ilya Ehrenburg, *Spanien heute*. Berlín, 1932, S. 164/65.

[54] Pfandl dice de la obra de Ehrenburg: «Trotz seiner zum Teil radikalen Ansichten und Utteile, die man sich durchaus nicht zu eigen machen braucht, is das Buch von Ehrenburg eine sehr beachtliche Leistung und sollte von jedem, der sich mit spanischen Dingen ernstlich beschäftig, unbedingt gelesen werden. Manch einen Blinden wird es sehend machen. ¡Pobre España!» (*Op. cit*, p. 88).

EL MEDIO DE INTERÉS

A) *Caracterización y nomenclatura.*

El sintagma verbopronominal [1] es una de las estructuras de mayor frecuencia en las lenguas románicas, y en el español en particular. Su importancia era ya destacada por Meyer-Lübke:

«La tournure réfléchie joue en roman une rôle très importante, qu'elle doit en partie à la variété de sens dont elle est susceptible, en partie à l'existence des nombreux verbes ayant la valeur de réfléchis avec lesquels il est difficile d'admettre à l'origine l'emploi d'un pronom régime» [2].

Dentro de esta variedad de sentido indicada por el gramático alemán querríamos delimitar y describir al que caracterizamos con el nombre de «medio de interés», adoptando el de «Interesse Medium» propuesto por Reichenkron [3]. Corresponde aproximadamente a los conceptos de *reflejo de interés*, utilizado por Lenz [4], y al de *medio dinámico* del *Lexique* de Marouzeau.

Los límites de la construcción que corresponden a esta sig-

---

[1] Entendemos por este nombre la construcción *reflexivo + verbo*. equivalente a la expresión «grupo verbopronominal fijo» que forjó Blinkenberg en *Le problème de la transitivité en français moderne*. Kobenhaun, 1960. Cfr. sobre todo págs. 60-62 y 130.

[2] Meyer — Lübke : *Grammaire des langues romanes*. Tomo III. 1906. pg. 420.

[3] En *Passivum, Medium und Reflexivum in den Romanischen Sprachen*. Iena und Leipzig. 1933.

[4] *La oración y sus partes*. 1935 § 160.

nificación son difíciles de precisar. Diferentes lingüistas agrupan un mismo tipo de ejemplos—incluso con un mismo verbo—bajo títulos muy distintos. Por una parte se entrelaza con sentidos simpatéticos del pronombre hasta hacer imposible una frontera tajante; por otra roza y se incrusta en verdaderos sentidos medios o en formulaciones de proceso inherente.

Las diferentes definiciones que se ha dado de este valor tampoco nos ayudan demasiado a deslindar de entre todas las estructuras de grupo verbopronominal fijo las que tienen esta significación peculiar. Casi todas ellas pecan de poco precisas, tanto en la interpretación de lo que representa ese «interés» como en lo que indica el uso de la forma pronominal. El mismo Reichenkron, del que hemos adoptado el término que lo designa, dice que:

«*Interesse*» hat man in einem sehr weiten sinne zu fassen. Es kann ein wirkliches, starkes Interesse bedeuten, wie bei den verben *des Folgens, Erprobens, Erforschens, Erreichens, Bittens.* Es kann eine *Intensität* bezeichnen, wie bei den verben *niti, nixari, moliri, conari,* usw., dann vielleicht eine *Absicht,* wie bei *schauen, blicken.* Daneben kann aber auch das Interesse geringer sein, wie bei den verben des *Messens,* manchmal nur aus den analytischen Konstruktionen im Vugärlat, und deren Entsprechungen in den romanischen Sprachen erkennbar, wie bei den Verben des *Essens, Trinkens, Geniessens.*» [5]

Para considerarlo poco después como variante de otra significación distinta no media:

«Das Interesse-Medium eine mit Bezug auf das Subjekt intensivere Aktivform.» [6]

Tampoco está bien determinada la función sintáctica que desempeña el signo reflexivo en la construcción. Frei, en el año 1929, resumía así el problema para el francés—y sus conclusiones eran válidas para la construcción española, totalmente paralela:

«L'emploi figuré des pronoms personnels permet au français de créer des tours qui rejoignent à peu près la valeur qu'avait

[5] *Op. cit.* pág. 11.
[6] *Op. cit.* pág. 14.

la voix moyenne dans les langues indo-européennes anciennes (grec, indo-iranien). La valeur du moyen était celle du «sujet intéressé», c. à d. prenant part subjectivement au procès énoncé par le verbe [...] L'expressivité du pronominal éclate davantage encore lorsque le pronom est un objet indirect (il est vrai que dans ce cas la difference entre O_1 et O_2 est souvent difficile à detterminer)» [7]

Kenniston [8] señala que el pronombre puede ser, para los verbos transitivos, un complemento directo o un «dativo de interés», tan de lejos relacionado con la acción verbal que desafía cualquier intento de análisis. La misma vacilación se produce con los verbos que considera intransitivos, añadiéndose entonces la posibilidad de una analogía con el complemento directo reflexivo de los verbos transitivos *(yo me lavo)*. En todo caso el pronombre es signo de un empleo fuertemente afectivo, índice de un interés especial del sujeto en la acción expresada por el verbo.

Spaulding [9] piensa que el 'reflexivo es complemento indirecto—a pesar de no poderse traducir al inglés— y que sirve para dar un sentido más vivo a la acción. Indica alguna ventaja o desventaja para el hablante, o interés o conducta particular por parte del sujeto.

Amado Alonso y Henríquez Ureña [10] opinan que es un «complemento de interés»—uniéndolo, como Spaulding, al dativo ético pronominal—, indicador de una «intensificación de la vida interior con que se realiza la acción». El pronombre indica en beneficio o perjuicio de quién es aquella y un interés al realizarla.

Gili Gaya [11] piensa esta construcción como resultado de una atenuación del carácter reflexivo «de modo que los pronombres no sean ya complemento directo o indirecto, sino que indiquen vagamente una participación o interés en la acción producida». El reflexivo se identifica con el «dativo ético o de interés.»

---

[7] Frei. *Grammaire des fautes*. 1929. pág. 245.
[8] *The Syntax of Castilian Prose. The sixteenth century*, 1937. § 27.32 y 27,33.
[9] *Spanish Review Grammar*. New York. 1945, § 52
[10] *Gramática castellana* Tomo II. 1944. pág. 152
[11] *Curso superior de sintaxis esapñola*. 1960. págs. 67-68.

Bouzet [12], por último, emplea el término «pronom d'attribution». Su empleo supone una «intention de reporter plus explicitement sur le sujet les effets de l'action».

No creemos aceptable, aunque con él se exprese claramente la imposibilidad de análisis, el término de «dativo superfluo» propuesto por Hanssen. El reflexivo realiza siempre una función semántica, e incluso algunas veces es necesario su empleo, de ninguna manera es inútil. La misma razón nos mueve a desechar el nombre de «réfléchi redondant», utilizado por Marouzeau.

Tampoco nos parece acertada la propuesta de igualdad de función, tantas veces aceptada, entre este reflexivo y el pronombre representante de un complemento ético o de interés. Ni siquiera las posibilidades de uso son equivalentes: mientras que un ético puede unirse a cualquier formación oracional, el reflexivo índice del valor que estudiamos no puede ser empleado más que en estructuras sintácticas muy determinadas y con verbos de significación precisable; así no puede decirse *el crío se come muy bien, yo me como pan,* mientras que son perfectamente posibles *el crío me come muy bien, yo te como pan.*

Por otra parte, el pronombre de forma reflexiva es índice siempre, como veremos más adelante, de una modificación ocurrida en la relación normal entre el sujeto y el predicado —o, simplemente, de un significado especial de la relación. El ético, por el contrario, no modifica para nada ninguna de las relaciones fundamentales de la oración: así se puede emplear incluso en oraciones impersonales: «Hoy le llueve mucho».

Que no es de ninguna forma complemento directo o indirecto del proceso verbal, nos queda bien patente por la imposibilidad que presenta este reflexivo para ser sustituído por la forma pronominal preposicionada correspondiente, e incluso de convivir con ella: mientras que *yo me lavo [la ropa]* es equivalente de *yo me lavo a mí mismo [la ropa], yo me como una manzana* no presenta ninguna equivalencia del segundo tipo. Otra prueba de no igualdad sería la imposibilidad de traducir este tipo de frases a otras estructuras lingüísticas (francés o inglés, por ejemplo

[12] *Grammaire espagnole.* 1960. págs. 288-289

—véanse los libros citados de Bouzet y Spaulding) que, sin embargo, poseen un sistema de complementación pronominal.

A nuestro parecer, lo que denominamos medio de interés constituye un caso peculiar de forma interior del lenguaje, expresada según una formulación sintáctica precisa. Con ella se quiere señalar la estrecha relación que el hablante considera que existe entre el sujeto y un proceso que, desencadenado por él, le atañe de alguna manera: el proceso está concebido, sobre todo, en relación a su agente, cargando el acento sobre él. Es, quizá, este sentido de la construcción refleja el que más se acerca, entre todos los posibles, a la categoría de «mode de participation du sujet», acuñada por Vendryes [13]. La ausencia de una necesaria unión íntima entre sujeto y predicado es la causa que impide el uso de esta construcción en frases descriptivas o en las que el predicado no esté suficientemente matizado *(yo como pan)*. Aquella unión hace que pueda parecer algunas veces que existen matices de afectividad, cercanos a los introducidos por un ético, aunque siempre estén muy difuminados.

La construcción representa, pues, un acercamiento subjetivo, por parte del hablante, a la cualidad de inherencia [14]

---

[13] *Une catégorie verbale: le mode de participation du sujet*. BSL. XLIV, 1947-48. págs. 1-20.

[14] Dentro del sistema lingüístico del español existe un grupo bien determinado de verbos o construcciones verbales que se caracterizan en su significación porque, al ser actualizados en la proposición, establecen con el sujeto una relación fundamental del tipo soporte-proceso. En estas oraciones el proceso presentado se verifica en la esfera de la personalidad del sujeto y queda limitado en aquel, afectándole íntegramente y en toda su extensión. La oración—y, por ende, el proceso—presenta, pues, como característica de significación la cualidad que designamos, adoptando la terminología de Bally, con el nombre de inherencia. Preferimos este término al de «diátesis interna», propuesto por Benveniste para una significación hasta cierto punto semejante (Cfr. *Actif et Moyen dans le verbe*. JPs. XLIII. 1950 pág. 121-129) porque, mientras que para éste el sujeto es mero soporte del proceso, en la relación de inherencia el sujeto puede también ser agente: así distinguiremos un proceso inherente activo (tipo: *Yo me siento)*, un proceso inherente medio (tipo: *yo caigo)* y proceso inherente pasivo (pasiva refleja). El proceso inherente se caracteriza algunas veces frente al no inherente, por marcas léxicas *(tirar/caer)*; otras veces, las más, por una estructura de tipo verbopronominal, que se puede encontrar tanto con carácter distintivo cuando el lexema verbal es capaz de expresar un significado no inherente *(avergonzar/ avergonzarse)* como junto a verbos que presentan siempre un sentido de inherencia *(ir, irse; morir, morirse)*, comportando entonces una serie de matices secundarios. Para una mayor

en la relación sujeto-predicado. Por eso, el empleo del sintagma verbo pronominal se hace obligatorio, con el sentido que estudiamos, en las oraciones en que la relación sujeto-predicado tenga que ser pensada necesariamente como una asimilación o una actitud muy personal: *quedarse con, alimentarse de, burlarse.*

El pronombre reflexivo no podrá ser analizado. Su función en la frase es puramente morfemática, exponente de la relación que hemos descrito. Su misión es hacer una referencia deíctica del sujeto en el término no sujeto de la estructura oracional, indicando la unión entre las dos funciones principales de la frase. Así, la construcción y el sentido se aproximan al medio: de aquí que hayamos elegido, como más apropiada, la denominación propuesta por Reichenkron.

La inherencia del sujeto en la acción verbal es una cualidad primaria de la construcción verbopronominal que enmascara, o incluso impide, esta relación específica a que nos venimos refiriendo. De aquí que en este trabajo nos limitemos únicamente a las construcciones que indican agencia del sujeto sobre un proceso para el que la inherencia no sea cualidad fundamental, a pesar de la forma pronominada del verbo. Las construcciones en las que se dan caracteres de inherencia activa o media, con posibilidades de doble forma—pronominada o no—en su verbo (tipo *ir/irse; morir/morirse)* presentan matices peculiares distintos del ahora estudiado, y que, por lo tanto, dejamos por ahora al margen. [15]

B) *Construcciones: ensayo de agrupación semántica y de régimen.*

a) *Verbos que significan «comer», «beber», y análogos.*

La forma pronominada únicamente puede utilizarse cuando el verbo se construye en forma transitiva y el complemento directo está determinado por algún procedimiento de tipo mostrativo,

---

precisión de valores y un estudio de usos, así como para los límites con la reflexión y con la transitividad, vease nuestra tesis (de la que este trabajo no es más que un capítulo) *Estudio de las construcciones verbopronominales en español contemporáneo.* Univ. de Salamanca.

[15] Para un estudio más completo de este tipo de verbos, remitimos a nuestra tesis, antes citada.

en una gradación que se extiende desde el demostrativo con función deíctica hasta el artículo indeterminado. Bouzet señala que «le pronom ne peut être employé que si la matière absorbée est déterminée en quantité» [16]. Sin embargo no creemos que esta afirmación sea cierta:

> Es el agua que me corresponde, que me tenía que beber. *Corazón* 22 [17].—Los de comité de Romera se comen un dinero que pertenece a todos los vecinos. *H Teatro.* 823 [18].—En cuanto encerremos nos tomamos unos orujos y un café bien caliente. *Corazón* 23.

El único verbo que, por causas etimológicas, puede usarse como intransitivo en forma pronominal, es *desayunarse:* «Nos desayunamos a las nueve»

> COMERSE: El juego v. gr. de hacer que los peces gordos prefieran por ejemplo comer pan a comerse a los peces chicos. *Salvación* 201 [19]. También hay jabalinos [...] a la noche se comen el maíz. *Hurdes* 120 [20]. Con su pan se lo coma. *Feria* 43 [21] ¡Caracoles con la niña! ¡Para comérsela! *Pig* 42 [22]. ENGULLIRSE: El estudiante se engulle las lecciones. *Escenas* 11 [23] PAPARSE:Entre. el marido y la mujer se papan el condenado pollo. *Tipsy.* 84 [24] EMBAULARSE: Se embaula un desayuno peso fuerte. *Salvación.* 89. DESPACHARSE. Cinco hombres se despachan una buena cena. *Hurdes* 16. ZAMPARSE: Desayuno, comida y cena se los zampaba como un hombre joven. *Confidentes.* 36 [25] CENARSE: Te cenas unos trocitos de pescado. *Camisa* 35 [26]. DESAYUNARSE: ¡Mañana la pescadilla me la desayuno yo! *Ayer* 183 [27]. MERENDARSE: El joven poeta de provincias llega a la capital dispuesto a merendársela en tres meses. *Viejos* 11 [28]. CHUPARSE: ¡Chupate esa! *Diario* 240 [29]. Los rizos se convierten en [...] viborillas que se chu-

---

16 *Op. cit.* pág. 289.

17 I. Aldecoa: *El corazón y otros frutos amargos.* Madrid, 1959. Las referencias bibliográficas se harán en los ejemplos por las siglas con que se determina el libro al aprecer citado por primera vez en el cuerpo del artículo.

18 Miguel Hernández: *Obras completas.* Losada, Buenos Aires, 1960

19 M. Abril: *La Salvación.* Biblioteca Nueva, Madrid, 1931.

20 A. López Salinas: *Caminando por las Hurdes.* Seix Barral, Barcelona 1960.

21 A. Mañas: *La feria de Cuernicabra.* Arión, Madrid, 1959.

22 J. Grau: *El señor de Pigmalión.* La Farsa, Madrid, 1928.

23 B. Jarnés: *Escenas junto a la muerte.* Espasa-Calpe, Madrid, 1931.

24 R. Castellanos: *La tasca de Tipsy.* Taurus, Madrid, 1959.

25 P. Baroja: *Los confidentes audaces.* Espasa-Calpe, Madrid, 1931.

26 L. Olmo: *La camisa.* Revista Primer acto, n° 32.

27 L. Olmo: *Ayer, 27 de octubre.* Destino, Barcelona, 1958.

28 C. J. Cela: *Los viejos amigos.* Noguer, Barcelona, 1960.

29 M. Delibes: *Diario de un emigrante.* Destino, Barcelona, 1958

pan el tiempo. *Escenas* 30. BEBERSE: Si me beboun trago con dos aniguetes. *Diario* 149. El tío se bebía las noticias de allá con un ansia que para qué. *Diario* 157. SOPLARSE: ¿Te soplas otro?/ La duda ofende./ Oye, Mauricio, escancia dos tintorros más. *Ayer* 34. SORBERSE: Que me siente con ellos y que me sorba un lingotazo. *Tipsy* 130. CALZARSE: El gilí se calzó una botella y nada más arrancar ya iba diciendo huevadas. *Diario* 115. CONVERSARSE: Me paso por donde el Lautaro a conversarnos una botella. *Diario*. FUMARSE: Se fuma tres pitillos en silencio. *Clorato* 175 [30] En cuanto puede se fuma la clase. *San Marcos* 224 [31]. TOMARSE: Nos tomamos unos orujos. *Corazón*, 23. TRAGARSE: El señor que se traga los peces y los devuelve. *Clorato* 48. No consiento esas palabras. / Dichas están y no me las tragaré. *H Teatro* 829.

Con estos verbos y en la estructura que hemos señalado la construcción pronominal se ha hecho la más frecuente, favorecido su empleo por el sentido normal de la frase, llegándose casi a una gramaticalización. Los usos expresivos se confían desde entonces a la forma no pronominada:

COMER: Mira que te come la luna. *Jacinta*. 231 [32].—No estarán canecidos, ¿eh?./—Si te parece no los comas. *Corazón* 17.—ZAMPAR: ¡Habráse visto el caníbal! Si me descuido me zampas a dos carrillos. *Bartolo*. 119.[33]

b) *Verbos que expresan una adquisición.*

Como en el grupo anterior, la construcción pronominal no es posible más que cuando el verbo está actualizado en forma transitiva; el complemento directo, sin embargo, puede presentarse algunas veces sin determinar. Las dos variantes son casi equivalentes en cuanto a su significación; la frecuencia de una u otra forma depende de cada predicado en particular e incluso de preferencias individuales del hablante. Por lo que respecta a la construcción, cuando es verbo pronominal nunca puede haber complemento indirecto, ya que el predicado queda limitado a la esfera del sujeto :

COMPRARSE. Con las ganancias me compro un traje y un abrigo. *Tipsy* 32. FERIARSE. Yo me ferié un saco de los de sport.

[30] E. Neville: *Don Clorato de Potasa*. Taurus, Madrid, 1957.
[31] P. Álvarez: *Los colegiales de San Marcos*. La Nave, Madrid, 1944.
[32] J. Moreno Villa: *La música que llevaba*. Losada, Buenos Aires, 149.
[33] L. Santullano: *Bartolo o la vocación*. Espasa-Calpe, Madrid, 1936

Diario. 283. MERCARSE. Si le doy soga a la chavala se merca todo Santiago. *Diario* 281. ENCARGARSE. Se encargó los trajes más etéreos. *Clorato* 153. COGERSE. Cogete una palangana y una botella *Cuentos*. 276. [34] AGARARSE. F. se agarró una pluma. Apud *Lope Blanch. Observaciones*. CAPTARSE. Los tres supieron captarse la simpatía de la baronesa. *Clorato*. 18. BUSCARSE. Búscate un gato por ahí y llévaselo a la señora. *Adefesio*. 53 [35] Búscate un trabajo. *Corazón*. 44. AGENCIARSE. Te agencias por ahí un cigarro como sea. Jarama. 265 [36] ALLEGARSE. El arcipreste se allegó un gato. *Feria*. 31. EMBOLSARSE. Les hay que se embolsaron un un buen fajo. *Diario*. 261. PESCARSE. Apercibe la caña, para ver lo que se pescaba. *Salvación*. 18. Pescarse una borrachera, PREPARARSE. Buena bodega se prepararon aquí. *Jarama* 345. PROCURARSE. Lamentamos que [...] no hayan podido procurarse por un rato una máquina cerebral. *Nada*. 121. [37] GANARSE. F. se ganó un buen premio. *Lope Blanch. Observ*. PROPORCIONARSE. Te proporcionas por ahí un potentado. *Jarama*. 277. ROBARSE. Porque te robaste un reloj. *Lope-Blanch. Observ*. RAPTARSE. Se raptó un chamaco. *Lope Blanch. Observ*. GUARDARSE. Tampoco incurría en la cortedad de guardarse el cigarro para luego. *Salvación*. 59. El sabía algo de Chile que se guardaba. *Diario*. 28. AHORRARSE. En América logró ahorrarse una fortuna. *Pobretería* 128 [38] La chavala que por qué no encargué los billetes a Lucio, que me hubiera ahorrado la espera. *Diario* 42. RESERVARSE. Siempre me reservo cien pesetas para cuando puedan hacerme falta. *Jarama* 181. TENERSE. Cachete que te tienes a la izquierda. *Salvación*. 77. Estás en ese punto límite del que se contenta con lo que se tiene. *Luis*. 60 [39]. QUITARSE. En tomarse una purga para quitarse el hambre, *Feria*. 62 SACUDIRSE. Movió la cabeza como queriendo sacudirse la iebre. *Corazón*. 14.

Casos especiales α) verbos *traerse, llevarse*

Emparentados por el sentido y por la construcción con los verbos que indican adquisición están los verbos *traer* y *llevar;* sin embargo, la presencia en éstos de unas características especiales que determinaremos a continuación hacen que prefiramos estudiarlos separadamente.

Como en los verbos antes estudiados, en éstos la forma pronominada debe de construirse con un complemento directo, aunque éste no esté determinado. La presencia del pronombre dentro del predicado se traduce en una mayor unión entre el proceso

---

[34] N. Espinosa: *Cuentos populares españoles*. Tomo I. CSIC; Madrid, 1946.
[35] R. Alberti: *El Adefesio*. Losada. Buenos Aires, 1944.
[36] R. Sánchez Ferlosio: *El Jarama*. Destino, Barcelona, 1956.
[37] J. Camba: *Sobre casi nada*. Espasa-Calpe, Madrid, 1934.
[38] J. Moreno Villa: *Pobretería y locura*, Leyenda, México, 1945.
[39] Max Aub: *Luis Alvarez Petreña*. Miracle, Barcelona, 1934.

y el sujeto, que se refleja en algunos leves matices semánticos que hacen que la forma marcada y la no marcada no sean del todo equivalentes. Con la forma verbopronominal, la acción se considera ejecutada desde el punto donde el sujeto está situado, y así al significado del verbo se le añade un matiz locativo, de origen. *Traerse* equivale a traer algo de otra parte a donde está el hablante; *llevarse* es igual a llevar el sujeto algo consigo desde donde está, es decir, una idea de separación desde el punto en que radica el hablante. En estos sentidos ambas formas posibles son intercambiables; sin embargo, mientras que la alternancia es usual con *traer*, con *llevar* se prefiere la estructura pronominal En otros sentidos se usa siempre la forma no pronominada.

> TRAERSE. Bien, García. Traígase unas sillas. *Pig.* 29. Me traigo en el bolso unos cuantos papiros a la vuelta. *Tipsy.* 32. ¡Cuidado con el personal que se trae Pigmalión! *Pig.* 43.
>
> LLEVARSE. Yo quisiera llevarme a América a mis amigos. *Diario.* 23. Eso que se lleva por delante al otro mundo. *Tipsy* 86.—Tenía usted arranque para llevarse el gato al agua como quería. *Feria.* 67. Un catarro se lleva a un hombre como un castillo. *Corazón.* 13.

El uso del pronominal se hace obligatorio con *traer* cuando está usado metafóricamente y el predicado expresa una actitud del sujeto. El sentido de la construcción se hace semejante a una expresión total de inherencia:

> Ya vimos para que le sirven el «grupier» y el mandangas que se trae para andar por casa. *Pobretería.* 168. ¡Pues vaya follón que se traen los animalitos! *Maribel* 41. [40]

Con *llevar* se emplea exclusivamente la fórmula reflexiva, sin sentido de origen para la construcción, cuando el complemento directo es expresión de un acto moral, no de «cosa». El sujeto deja de ser agente del proceso para convertirse en soporte del predicado:

> Hasta la candaja de la Carmina se va a llevar un disgusto. *Diario,* 16. ¡Chasco me llevo! *Feria,* 43. Me llevo un cojijo del demonio. *Diario,* 24.

[40] M. Mihura: *Maribel y la extraña familia.* Alfil, Madrid, 1960.

β) *Verbos que significan «hacer»*

La relación que se establece entre el sujeto y el predicado es semejante a la que señalábamos en los verbos que significan adquisición. Como en aquellos, es aquí el pronombre índice de la incorporación voluntaria de alguna cosa—expresada en el complemento directo—a la esfera de la personalidad del sujeto. El complemento es, con frecuencia, ya un nombre de cosa abstracta o entendida como tal, ya un pronombre de tipo confidencial; en ambos casos el sentido de la construcción se acerca al proceso inherente activo. En este caso el signo pronominal se convierte en índice de esta nueva significación, volviéndose difícil, aunque no imposible, la elección entre la forma pronominada y la no pronominada. La alternancia es frecuente cuando la construcción se acerca semánticamente a un proceso expresable con un verbo capaz de la doble formulación.

> *liárselas.=morirse.* Pilla una angina de esas que dicen de pecho y el hombre se las lía rápido. *Tipsy,* 124, frente a *liarlas = morir:* Conque has cantado, ¿eh, chivato?—casi le escupe las palabras. Pues pocas bromas conmigo, que a la próxima faena la lías. *Tipsy,* 140.

Cuando el complemento directo es un nombre de otra naturaleza que la señalada la alternancia es posible; entre una y otra forma existen los matices diferenciales que hemos señalado.

> CONSTRUIRSE. No vale la pena construirse un sistema para emborracharse las veces que le venga en gana. *Luis,* 167. Todo esto me lo construyo para comérmelo, como el del cuento. *Luis* 70. FABRICARSE. Encerrados en nosotros mismos, nos hemos fabricado un mundo natural, posiblemente falso. *Luis,* 154. FORJARSE. Se forjó la novela: ella, Rosalía, le había visto pasar. *Hombre,* 190. [41] INVENTARSE. Iré a ver al patrón y le diré que se invente un tajo pa mi. *Camisa,* 20. ORGANIZARSE. El quita y pone [...] y se organiza su propia diversión. *Jarama,* 322. CREARSE. El aspiraba con aquello—y con aquella—a crearse una posición. *Salvación,* 105. LABRARSE. Malo será que no me labre un porvenir. *Diario,* 132. FORMARSE: Tu no te puedes formar idea de eso. *Jarama,* 325. HACERSE. Se hizo una casa. *Cuentos,* 275. El público que se había hecho otra idea del héroe. *Nada* 211. TRAMARSE. La prueba de que se trama algo, es que a ti te ha dado esta alcoba. *Maribel,* 71. APAÑÁRSELAS. Allá, en Zamora, se las apañaba. *Diario,* 109. ARREGLÁRSELAS. Me las arreglé para que [...] rozara su brazo con mi pecho. *Luis* 136. ¿Y cómo nos lo arreglaremos para llevarlo? *Cuentos,*

[41] F. Ayala: *Tragicomedia de un hombre sin espíritu.* Madrid, 1925.

275. BANDEÁRSELAS. A bandeárselas como sea y tirar para alante. *Jarama*, 304. COMPONÉRSELAS. Compóntelas como puedas. *Cuentos*, 183. INDUSTRIÁRSELAS. Mister Sáthur se las industrió para conseguir lo que quería. *Salvación*, 198.

Cuando el sentido medio predomina sobre el matiz que hemos reconocido para este tipo de construcciones, la frase puede presentarse sin pronombre confidencial:

APAÑARSE. Que si yo la gozaba así, ella ya se apañaría y que no me preocupase. *Diario* 163. ARREGLARSE. Si tienen avería mal se van a arreglar. *Corazón*, 14. Se arreglaban con lo que tenían. *Hombre*, 150.

C) *Construcciones que suponen la incorporación a la esfera personal del sujeto de lo expresado en el predicado.*

Incluímos en este apartado un grupo muy numeroso de verbos que forman oraciones de sentido muy semejante a las que hemos analizado precedentemente. En todas ellas se supone una ligazón íntima entre el sujeto y el predicado, hasta llegar a una incorporación de éste a la esfera de aquél, haciéndolos inseparables y alcanzándose un límite muy cercano a la inherencia. Entendemos «incorporación» de un modo muy amplio: desde la incorporación real *(rodearse, endosarse, aprenderse)* a otra meramente subjetiva *(trabajarse, cepillarse)*. La frecuencia de uso del sintagma verbopronominal variará según la naturaleza de esta incorporación: se hará casi preciso cuando sea real y aumentará la posibilidad de elección cuando la relación sea puramente subjetiva.

Cuando es posible la alternancia o cuando, sin ser frecuente, ésta se realiza con fines estilísticos, la forma pronominada expresa la intención del hablante de incorporar y unir íntimamente sujeto y predicado, mientras que la no pronominada es índice de una intención separadora. Compárense los siguientes ejemplos:

MERECER. Me doy asco, me ahogo escribiendo esto, merezco cien trallazos. *Luis*, 56. No, yo no lo merecía. *Adefesio*, 41. frente a: MERECERSE. A mí nunca me da por apiolar a un gendarme, y eso que hay muchos que se merecen que les den mulé. *Tipsy*, 47. ¡Dichosa Terpsícore!... Sus encantos se lo merecen todo. *Nada*, 178.

Incluímos también aquí los verbos que indican una separación, entendida subjetivamente, de lo expresado en el predicado a partir de la esfera del sujeto.

> APRENDERSE. El empleaba las tardes de los sábados y los domingos en aprenderse la ciudad. *Diario*. 149. ESTUDIARSE. Tiene uno que estudiarse todos los caballos. *Tipsy*. 81. REPASARSE. Mientras se come uno el primer plato se repasa la historia del Cardenal. *Clorato*. 89. GASTARSE. Vaya gabardina que nos gastamos. *Tipsy*. 18. El don Herman este se gasta un talante de los diablos. *Diario*. 157. Se guardó un kilogramo de arroz toda la guerra, sin gastarse ni un grano. *Jarama*. 235. MARCARSE. El día que yo chute y marque los catorce tantos que se ha marcado el Lolo, agarro a la parienta[...] y me largo a Málaga. *Camisa*, 35. La Amparo [...] se marcó un zapateado. *Diario*. 39. CARGARSE. ¡Me he cargao el pantalón! *Ayer*. 11. Salvador, si viniera otra, ¿a quién te cargabas tú? *Corazón*. 17. ATRIBUIRSE. Ciertas damas se atribuyen unas cualidades que no tienen. *Salvación*. 215. DARSE. Tu, Luisón, es que no te das maña con las mujeres. *Corazón*. 12. BENEFICIARSE. Le digo a esa mujer me la beneficio yo porque sí. *Bartolo*. 45. CEPILLARSE. Machacante que se pierde, machacante que se cepilla Joe el Cebolleta. *Tipsy*. 36. Os haceis novios. Eso es fácil. Cuestión de labia. ¡Y a tí te sobra, ladrón! Luego, cuando la tengas al rojo vivo, te la cepillas. *Ayer*, 209. DESPACHARSE. Los hay que en cuanto tienen cien pesetas, allá van, se las despachan de momento. *Jarama*. 266. TRABAJARSE. Ahora lo que hay que hacer es lo siguiente: trabajarse a la Nati. *Ayer* 208. Se trabajaba el camino para quitarle la vida a la mujer de don Cornelio. *Hombre*. 219. SACARSE. Se sacó una peseta arrugada. *Ayer*. 114. PERDERSE. La duquesa de Monteviejo [...] se ha perdido tres cokteles y un té. *Salvación*. 47 Para Paco se perdió la canción de Tanis cuando, en un momento, el rumor fue creciendo. *Corazón*. 69. ECHARSE. ¡Échate un cante! *Camisa*. 21. EMPUJARSE. Mientras me como los entremeses y me los empujo con pan y mantequilla. *Tipsy*. 48. ENCONTRARSE. Sólo porque se encontraron, al nacer, la cama hecha. *Salvación*. 262. Pitas Payas [...] se encontró en lugar del corderito un carnerito pintadito. *Feria*. 51. De regreso al café me encontré a la Nati hecha una dolorosa. *Diario*. 37.

El valor agente del sujeto, muy pequeño ya para *encontrar*, se halla aún más disminuído en la construcción *encontrarse (algo)*, como hemos visto, adoptando en algunos ejemplos claros valores de soporte. El matiz de medio de interés se desliza más completamente hacia el sentido de inherencia, sin perder los valores que aquel le proporciona, cuando el complemento se presenta como un preposicional obligatorio, introducido por *con*. En esta actualización el empleo del sintagma verbopronominal se convierte en necesario:

ENCONTRARSE CON: Un muchacho [...] se encuentra, por experiencia, con que sólo se le ofrecen dos caminos, o el de mártir o el de fresco. *Salvación*. 262. Se encontró el príncipe al dejar al diablo con la hija. *Cuentos*. 276. En Vitoria nos encontraremos—dijo—con Martincorena. *Corazón*. 11.

El punto límite entre el medio de interés y el sentido inherente es difuso en construcciones que presentan una significación análoga a la que hemos reseñado y cuyos verbos rigen un complemento preposicional introducido por *de, con* o *sin*. También ahora es obligado el uso del grupo verbopronominal:

RODEARSE. Se rodea de un nimbo de inapercibimiento. *Saturno*. 161. [42] Rodeábase don Olegario de unos señoritos abogados. *Saturno*. 159. PROVEERSE. Se proveyó de lo necesario para una semana. SURTIRSE. Todas las abadías [...] se surtían de ellos. *Galicia*. 144. [43] HACERSE. Los Reyes Cristianísimos se hicieron con una clientela en los principados alemanes. *Galicia*. 120. CARGARSE. Allí está él para cargarse con las culpas. *Tipsy*. 30. SALIRSE. De otra manera el diablo se saldría con la suya. *Bartolo*. 92. QUEDARSE. Uno de Villaherrero se quedó con la burra en cuatro reales. *Diario*. 35. Y naturalmente me quedo sin imagen. *Luis*. 37. Te has quedado sin habla. *Adefesio*. 85. PASARSE. Va a tener que pasarse ella. *Corazón*. 123. ALZARSE. El más tonto se alzó con la mejor prenda. *Cuentos*. 136.

La forma pronominal es imprescindible, sin posibilidad de alternancia, cuando el verbo expresa una verdadera incorporación de algo a la esfera del sujeto. El complemento—lo incorporado—se presenta como complemento primario introducido por *de*, aunque algunas veces puede funcionar como complemento directo. Los verbos tipo de este apartado podrían ser *adueñarse, alimentarse, valerse* y *desprenderse*, ligados fuertemente, como se ve, a los grupos anteriores tanto por su significado como por el de las construcciones que rigen.

ADUEÑARSE. Asiendo diestramente de un ramal, tiró de él hasta adueñarse de una de las bestias. *Bartolo*. 159. APODERARSE. Se ha apoderado de mi vida. *Pig*. 22. APROPIARSE. Ha sentido el deseo de apropiarse lo que era mío. *Hombre*. 185. Cuando te hayas apropiado del regalo. *Hombre*. 167. ASIMILARSE. Me asimilo más de una manera suya al expresarme. *Luis*. 184. ENSEÑOREARSE.

[42] Ledesma Miranda: *Saturno y sus hijos*. Yagüe, Madrid, 1934.
[43] J. M. Castroviejo y A. Cunqueiro: *Viajes por los montes y chimeneas de Galicia*. Espasa-Calpe, Madrid, 1962.

Durante unos instantes el duende se enseñorea del ambiente *Ayer*. 176. INCAUTARSE. La Guardia Civil se incautó del alijo. ABC. 15.I.1963.

ALIMENTARSE. El mismo acto de alimentarse con sangre humana. *Nada*. 185. Se alimenta únicamente de pan y agua. *Bartolo*. 30. CEBARSE. Tomando ellas mismas el trabajo de cebarse de comida, sol y quietud. *Galicia*. 126. NUTRIRSE. Glorificar los lugares comunes y nutrirme de refranes. *Luis*. 177. SUSTENTARSE. Sólo se sustentaba de las hierbas que cogía.

VALERSE. Siempre que necesitaba llamarlo se valía del nombre de pila. *Hombre*. 148. Dónde vive y de qué se vale para vivir *Pobretería*. 136. SERVIRSE. Don Cornelio se había servido de ella en otra tiempo. *Hombre*. 153. APROVECHARSE. ¿A qué compromiso hubieran faltado aprovechándose de la relajación? *Nada*. 216. Si te aprovechas de Rosita en mi presencia se lo digo a mamá. BENEFICIARSE. Prefiere que sea él quien se beneficie. *Nada*. 186. DESPRENDERSE. Renunciar equivale a poseer y desprenderse de lo que se posee. *Luis*. 167. DESHACERSE. Se había deshecho del equipaje. *Clorato*. 56. Creía que te gustaría deshacerte de Ifigenia *Ifigenia*. 67. [44] DESPOJARSE. El adivino se había despojado, para dormir, de las ínfulas. *Ifigenia*. 65. LIBRARSE. El hombre afirma la virtud y se libra del pecado. *Bartolo*. 162. LIBERARSE. Cuando se liberaba del obstáculo. *Viejos*. 218. PRIVARSE. Ella [....] se privaba de todo. *Clorato*. 82. ALIVIARSE. Para aliviarse del calor que lo desasosegaba. *Bartolo*. 35.

Como los verbos que hemos agrupado con *hacer*, también algunos de los que indican adquisición pueden construirse como medios de interés rigiendo un pronombre confidencial. Allí hemos apuntado los valores de esta formulación.

DÁRSELA. Te la das de buena catadora. *Luis*. 37. DÁRSELAS. Pili es la descarada y contestona [...] La que se las da de mala. *Maribel*. 41. ECHÁRSELAS. Alguno se las echa de hombre de negocios. *Salvación*. 86. DESEÁRSELAS, VÉRSELAS. Se las ven y se las desean para llenar la andorga. *Tipsy* 122. TENÉRSELAS. Me las tuve tiesas con el tío. *Diario*. 95. HABÉRSELAS. No hay juez que sentencie sin habérselas con los sindicatos de asesinos. *Salvación*. 209. TOMÁRSELO. No se lo tome usted a chunga. *Camisa*. 33 TRAÉRSELA. Todo esto se la trae floja. *Diario*. 123. TTRAÉRSELAS. La comida se las trae. *Tipsy*. 105. PEGÁRSELA. Si hay algo imposible en la vida es pegársela uno mismo. *Diario*. 23. PELÁRSELAS. Debe dormir que se las pela. *Jarama*. 266. ENTENDÉRSELAS. Se desajustaba al tener que entendérselas con los niños. *Pobretería*. 143. VALÉRSELAS. Podía valérselas y andar de un lado para otro. *Viejos*. 145. VÉRSELAS. Se las tendría que ver con ellos. *Clorato*. 95. PARÁRSELAS. Se puso a sonreir a lo mandria y que no se las paraba conmigo. *Diario*. 117.

---

[44] G. Torrente Ballester: *Ifigenia*. A. Aguado, Madrid, 1950.

d) *Construcciones que indican participación necesaria del sujeto en el desarrollo de lo expresado por el verbo.*

Algunos verbos que precisan de una agencia del sujeto para actuarse indican siempre, por su significado, una participación muy íntima del sujeto en su desarrollo. En ellos la presencia del signo pronominal es constante . Son los verbos que indican una actitud interior del sujeto, bien limitada en sí mismo, bien dirigida hacia alguna cosa expresada normalmente en la oración por un complemento introducido por *de*. Son éstos los verbos que significan *burla, venganza* o *queja.*

Muy cercanos a estos verbos están algunos de claro sentido inherente que expresan también una actitud del sujeto ante algo —actualizado también en régimen de complemento con *de:* verbos del tipo *compadecerse, avergonzarse, enfadarse.* La frontera se ha establecido según una marca de inherencia del sujeto: mientras que en estos últimos el proceso queda limitado en el sujeto y el complemento es el origen remoto que lo desencadena, en los que estudiamos en este grupo es el sujeto el que desencadena un proceso que tiene su punto terminal en el complemento:

α) *Expresión de burla.*

BURLARSE. Este idiota se burla de mí contra mi voluntad. *Pig.* 32. CACHONDEARSE. Que otro venga a cachondearse de lo que dice. *Diario.* 13. Creí que se cachondeaba, pero no, *Diario.* 42. CHANCEARSE. Se chancea de él con azarante frecuencia. *Hombre.* 169. CHOTEARSE. Un grupo de gorilas empieza a chotearse de él. *Tipsy.* 95. CHUFLEARSE. No te chuflees de un viejo. *Feria.* 50. CHUNGUEARSE. Chunguéese, que no le vale de nada. *Camisa.* 33. GUASEARSE. Huy, pero por Dios, si no me guaseo. *Jarama.* 274. MOFARSE. Yo me mofé de tí, te escarnecí, te insulté con mi risa. *Adefesio.* 115, Que se nos mofen cantándolo en el corro. *Adefesio.* 93. REIRSE. Esa época de la cual nos hemos reído tanto. *Luis.* 126. Estos paletos se ríen luego del lucero del alba. *Diario.* 21.

La construcción sin pronominar puede encontrarse algunas veces, empleada con valor expresivo, para disminuir la importancia del proceso. Sin embargo no es frecuente y resulta muy literaria:

REIR/REIRSE. Jacinta, señálame tú mi empeño vano/ Ríe tú de la montura imposible,/ ríe de mí desmaña/ en relación con la meta y el móvil./ Y luego, Jacinta, luego, / como sanos deportistas,/ riámonos del descubrimiento. *Jacinta.* 221.

β) *Expresión de venganza.*

VENGARSE. Me vengaré de ella. Ya lo creo que me vengaré. *Luis.* 133. Ahora—te lo digo muy en secreto—me dan ganas de vengarme. De vengar mi vida apasionada. *Luis.* 140. RESARCIRSE Para resarcirse del gasto que esto le supone, el Estado. ABC. 13. I. 1963. DESQUITARSE. Yo empecé con que en América pensaba desquitarme. *Diario.* 21. COBRARSE. Tenía que cobrarme de algún modo el tormento de saber que me era fiel. *Salvación.* 215.

γ) *Epresión de queja.*

QUEJARSE. ¿De qué te quejas? *Feria.* 80. ¿Te nombro jefe y te quejas? *Corazón.* 45. Se quejaba de fiebre. *Corazón.* 13. DOLERSE. El señor Marqués de Armonville se duele de no haberlo comido nunca. *Galicia.* 137.—¡Suelta!—se dolió él. *Ayer.* 51. LAMENTARSE. ¡Hijos, cómo andáis!—se lamentó la churrera. *San Marcos.* 91. QUERELLARSE. El periodista polaco Landowski y el periodista albanés Cioku se han querellado legalmente contra el editor Einaudi. ABC. 13. I. 1963.

e) Unos pocos verbos, al adoptar la forma pronominada, presentan alteraciones aspectuales derivadas del valor que hemos señalado como fundamental en el medio de interés. Los más frecuentes en habla española son:

α) CALLARSE. Las dos fórmulas son prácticamente intercambiables, aunque la mayor frecuencia en el habla corresponda a la forma pronominada. Ésta presenta normalmente la acción en su aspecto ingresivo, frente a la no pronominada, de aspecto durativo: si *callarse* significa «dejar de hablar», *callar* expresará «permanecer callado», «no decir», sobre todo cuando se esperaría que el silencio se rompiese. Para la expresión de la duración pura se prefiere la perífrasis «estar callado» u otra equivalente.

CALLARSE. ¡Cállate! ¡Basta de espectáculo! ¡Estamos en evidencia! ¡Que vergüenza para mí!/—¡De otras cosas te debía dar vergüenza!/—¡Que te calles, digo! *Pig.* 79. Después, cuando se olvidó de por qué lloraba, se calló. *Viejos.* 34.

CALLAR. Y cuando siento de verdad la emoción de lo bien hecho, de lo magnífico, de lo genial, callo también: sin palabras. *Luis.* 119.

Con el valor durativo de *callar* se encuentra usado algunas veces *callarse*, sobre todo cuando la oración que rige está en contraposición—o sustituye—a otra esperable que signifique *decir.*

Debo decir «He visto». Y me lo callo/ apretando los ojos. *Pido la paz y la palabra* 15. Voy a intentar, de hoy en adelante,

ser más amable con todos y sobre todo callarme cuando vea una cosa mal hecha y me pidan mi parecer. *Luis*. 119.

β) MEARSE, CAGARSE y *eufemismos*.

El sintagma verbopronominal presenta el proceso bien como involuntario, acercándose entonces el sujeto a la categoría de soporte:

MEARSE. Luego el crío se meó por la pata abajo. *Diario*. 240. Las chicas del Crescencio se meaban de risa. *Diario*. 23. Los tíos, sin darse cuenta, sueltan cada pecado que se mea la perra. *Diario*. 110.

bien como un modo de acción cercana al intensivo con respecto a la forma no pronominada. En estas ocasiones se identifica con el medio de interés. Este aspecto hace que sea siempre el grupo verbopronominal el que se emplee cuando el verbo está usado en sentido metafórico:

MEARSE. CAGARSE. [En el robo] nada de mearse o cagarse por el pasillo, por la alcoba. *Ayer*. 181. CAGARSE. Menos mal que se cagó en la diferencia y pagó el gasto. *Diario*. 230. ¡Iba a oirme, me cago en su sombra! *Diario*. 270. Me cagüén.... *Camisa*. 18 CISCARSE. Porque yo me cisco en la plata estando en juego el orgullo. *Diario*. 150. Me cisco y me recisco. *Corazón*. 42.

γ) REIR, SONREIR.

Las dos formas pueden alternar, con leves matizaciones expresivas, en casi todas las ocasiones. Únicamente en estructuras bien determinadas se hace precisa una de las dos con exclusión de la otra.

No es posible el sintagma verbopronominal si el verbo rige un complemento indirecto:

REIR. El vaina todavía le rió la gracia. *Diario*. 240. SONREIR. ¡Cómo sonríe Florita a la naturaleza! *Bartolo*. 46.

Es obligada la estructura pronominal con *reir* cuando significa *burlarse*, como ya hemos visto antes.

REIRSE. Vivo de la inteligencia y de reirme de esto que te acabo de escribir. *Luis*. 44.

La fórmula marcada por el signo pronominal es la más frecuente cuando es posible la elección. La simple se usa como variante estilística de aquella cuando al hablante le conviene presentar el proceso como distanciado del sujeto, bien para recalcar la acción, bien para disminuir la responsabilidad del agente en ella. La forma pronominada es de uso constante cuando se expresa o se da a entender la causa del proceso—entonces el sujeto se aproxima a la categoría de soporte—o cuando la acción está matizada modalmente. Compárense los ejemplos siguientes:

> REIR. ¿Qué, qué sabe? Pues que ría, que ría... *Adefesio*. 67. ¡Puro mineral que ríe! *Escenas*. 24
> REIR/REIRSE. ¿Por qué *se ha reido* Sara?, preguntó Dios. Y Sara responde, mintiendo, que *no ha reido;* lo cual produce una discusión entre ambos de lo más pueril. *Pobretería*. 120.
> REIRSE. Que no se ría si no tiene ganas, pero que me siga tratando así. *Luis*. 143. Luisón se rio: su risa estaba escalofriada por la imaginación. *Corazón*. 12. Que se mofen, que se rían/ hasta quedarse sin labios. *Adefesio*. 93. Me reía las muelas con el Zacarías. *Diario*. 29.

Muy semejante es el comportamiento de *sonreir:*

> SONREIRSE. Tipsy no dice nada, pero mueve la cabeza y se sonríe con gesto de mala uva. *Tipsy*. 141. Sonríete un poco, celosilla. *Adefesio*. 76.

f) Por otra parte aun los verbos españoles que puedan parecer, por su significación, más insólitos para comportar este matiz, pueden ser actualizados en el habla en forma verbopronominal si el hablante quiere señalar una unión que para él existe entre el agente y el proceso:

> HACERSE. Sabes bien lo que te haces. *Luis*. 62. Les dije a la Anita que qué se harían en ese momento los viejos y su hermanillo. *Diario*. 75. ABREVIARSE. Pudieron haberse partido en el expreso con lo que se abreviaban el viaje algunas horas. *Piqueta*. 187. CANTARSE. Recé oraciones mortecinas/ y me canté los himnos bárbaros. *G. Mistral. Dos himnos*. OIRSE. Me oigo la cantinela/ como el tero tero/ o como sobre las tejas/ refrán de aguacero. *G. Mistral. La ley del tesoro*. REPROCHARSE. VADEARSE. El río Elquide de mi infancia/ que me repecho y me vadeo. *G. Mistral. Cosas*. DECIRSE. Ya no sé ni lo que me digo. *Luis*. 94. DESHONRARSE. Y lo que más siento es por mi Maruja, que es una alhaja, que no quiero que se la deshonre ningun hijo de mala madre.

Ayer. 153. ESCRIBIRSE. Si discuten en los cafés a mi lado tengo libros para discutir; en vez de eso te me escribo. *Luis*. 27.

La lista, que limitamos aquí, podría prolongarse indefinidamente.

Un caso especial de medio interés se presenta, en correlación con otras varias formas posibles, en las fórmulas intensivas por reduplicación verbal:

CHARLARSE. Y todas charla que te charlarás. Apud Lombard: *L'infinitif*... Uppsala. 1936. pg. 114. BAILARSE. Disfrutaban del placer de pasarse la tarde baila que te bailarás. *Ibid*, 117. PLANCHARSE. Menudas lecciones dabas tú, plancha que te planchas y sin ver una corchea. *Tipsy*. 68. MOVERSE. Él siempre estaba lo mismo: dale una y otra vez a la lengua, mueve que te mueves que te moverán a la fuerza. *Flor*. 92.

C) *Límites del valor*

El valor de medio de interés que hemos reconocido como expresado por el sintagma verbopronominal, al ser fundamentalmente una forma interior del lenguaje y pertenece al campo del habla, presenta unas zonas de delimitación muy difusas. Por una parte se puede confundir fácilmente con el valor reflexivo, sobre todo en los casos en que la construcción rige un complemento directo y el pronombre desarrolla un valor secundario, pero perceptible, de tipo simpatético. En este caso también el pronombre puede suprimirse cuando el sentido posesivo que enlaza al sujeto con el elemento nominal esté suficientemente claro en el contexto:

Mientras cogía el hilo con las manos y se lo aplicaba [= lo aplicaba] a su pecho. *Escenas*. 19.

Este hecho, a cuyo posible alcance hemos de añadir la misión reconocida del pronombre de referir un predicado (verbo + complemento directo) al sujeto, y ya no precisa al estar presente en el contexto, hace que en ocasiones el sentido de esta construcción se aproxime al del medio de interés. Entre los dos valores se extiende una serie de construcciones muy diversas, inclasificables en ninguno de los dos grupos, que supone una lenta transición:

GANARSE. Me gano la vida como conserje de un casino. *Hombre*. 182. Vas a ver la que te ganas. *Salvación*. 180. DARSE. Que es lo que pasaba hasta ahora: unos se quitaban la vida para que otros se dieran la gran vida. *Salvación*. 237. TENERSE. ¡Tente esas bridas! Muéstrate digno de la ocasión. *Adefesio*. 76. SACARSE.

Querrá sacarse el clavo. *Corazón*. 68. APOSTARSE. Y me apuesto la cabeza a que nos dan por cabeza tres mil duros. *Salvación*. 28. JUGARSE. Nos jugamos el tipo en este asunto. *Tipsy*. 142. Me juego el tupé, vamos. *Tipsy*. 90. Alemanes e ingleses se jugaron a cara o cruz el ejército. *Nada*. 125.

La misma indeterminación existe entre el medio de interés y las construcciones pronominadas con sentido de diátesis interna o inherencia. El uso del sintagma verbopronominal con el matiz que estudiamos corresponde precisamente, según hemos descrito, a un intento por parte del hablante de dar categoría de inherente a un proceso puramente activo; es natural, pues, que en algunos casos sea difícil, si no imposible, analizar como reales o subjetivas las cualidades diferenciales que hemos señalado. Ya nos hemos referido a algunos de estos casos fronterizos al describir algunas construcciones con valor de medio de interés: han sido, por ejemplo, los verbos que indican una actitud del sujeto ante una «cosa» exterior a él *(avergonzarse de, empeñarse en, compadecerse,* etc). Los criterios de que nos valemos para encuadrarlos en el grupo de los inherentes de sentido medio los hemos expuesto entonces.

También presentan problemas clasificatorios algunos verbos que expresan un proceso mental limitado en el sujeto; entre ellos se encuentran algunos que admiten formulación alternante casi con igual significación *(creerse, pensarse, imaginarse)* A ellos podemos asimilar otros que, siendo activos en la forma simple, se hacen semánticamente semejantes a éstos al regir un morfema pronominal: son tanto los verbos *dicendi (decirse, preguntarse, engañarse)*, como los que indican una manifestación por parte del sujeto de una forma de ser, de estar o de pensar suya *(confesarse, declararse, expresarse)*.

En todos estos casos creemos, sin embargo, que su cualidad más destacada y, por lo tanto, la que los define, es la relación de inherencia entre sujeto y proceso [45]. Por eso no consideramos este lugar apropiado para el estudio de las construcciones regidas por estos verbos.

JOAQUÍN FORRADELLAS

[45] Véase nuestro trabajo, anteriormente citado, donde están estudiados estos verbos.

UNA CARTA INÉDITA DEL MARQUÉS DE VILUMA A DON PEDRO EGAÑA

Rey — *¿Que es lo que concertasteis?*
D. Gon. — *Señor, pide*
a Serpa y Mora y Olivencia y Toro;
y por eso te vuelve a Villaverde,
al Almendral, a Mértola y Herrera
entre Castilla y Portugal.
Rey — *Al punto*
se firmen los conciertos, don Gonzalo. [1]

Todos se acuerdan de este diálogo entre Alfonso XI de Castilla y el Comendador, en el acto I de *El Burlador de Sevilla.*

Puede suponerse que estas palabras sólo pertenecen a la literatura del Siglo de Oro, o sólo reflejan remotísima concepción de las relaciones diplomáticas, aunque, a decir verdad, muchos datos de este siglo XX nos inducen a pensar lo contrario.

No sé por qué pensé en la embajada de Ulloa en Lisboa, tal como nos la relata Tirso de Molina, cuando empecé a leer la desconocida carta del marqués de Viluma a don Pedro Egaña, que es objeto de esta presentación. Tal vez sería por el hecho de que el marqués de Viluma habla en primer lugar de cuestiones fronterizas que quedaban pendientes desde el siglo XVII.

Localicé esta carta en la Biblioteca de Menéndez Pelayo, donde

[1] Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla* (ed. Pierre Guenoun), I, 706-711.

está conservada entre los papeles de don Manuel Cañete, cuya publicación parcial empezó Don José María de Cossío [1] y de los que entresaqué algunos manuscritos que ya pude dar a luz y seguiré ofreciendo en este *Boletín*.

La extraordinaria variedad de los papeles de Cañete tiene muchas explicaciones. De momento nos limitaremos a indicar cómo y por qué entre ellos se encuentra una carta sigilosa y confidencialmente dirigida a un ministro por un embajador. La indagación es muy fácil. Como funcionario del ministerio de Gobernación, Cañete se enteraba de bastantes cosas y parece que no vacilaba mucho en considerar como bien suyo todo lo que le llamaba la atención desde un punto de vista histórico, literario o meramente anecdótico.

En 1853, Pedro Egaña desempeñaba la cartera de Gobernación, y el marqués de Viluma le escribía para darle cuenta de su embajada en París. Era tan bonita la carta, que Cañete no resistió a la tentación de llevársela.

Ocupa dicha carta tres hojas completas de papel de luto sin filigrana, ni membrete ni sello en seco, tan frecuente en aquella época; tamaño 244 x 190 mm., o sea once páginas de puño y letra del marqués de Viluma. Es una reseña bastante completa de las relaciones diplomáticas entre España y Francia, durante el verano de 1853. Pero rebasa estas relaciones y en ella se comprueban unas vistas políticas de carácter internacional, muy admitidas entre los *moderados* de la España de aquel entonces, aunque algo olvidadas por los historiadores, tales como ese proyecto de hipotética alianza de las potencias marítimas de Europa para contrarrestar el expansionismo norte-americano, que acababa de ponerse de manifiesto a expensas de Méjico, y así, mediante dicha alianza, garantizar de rechazo la posesión para España de la isla de Cuba. Si se reflexiona en lo que había de acontecer después, tanto en Méjico con la conocida expedición de Napoleón III, con quien, en 1853, se había entrevistado el marqués de Viluma para tratar de comprometerle en una posible guerra contra los Estados Unidos y obtener del emperador francés la prome-

[1] José María de Cossío, *Correspondencias literarias en la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, 1930-1936.

sa de un tratado defensivo englobando el mar de los Caribes, como en Cuba con el también conocido papel desempeñado por los Estados Unidos en el proceso de independencia, de la isla ya iniciado mucho antes del Grito de Yara, se ve mejor la importancia histórica de este párrafo de la carta que redactó el marqués de Viluma durante el verano del año del nacimiento de José Martí. En cuanto al miedo a la potencia norteamericana, debemos subrayar que no es cosa nueva ni mucho menos. Lo encontramos a lo largo del siglo XIX, con diversos aspectos, a veces muy motivados, a veces rayando en suspicacia algo infantil y hasta morbosa, aunque menos maniática que la que se puede observar en ciertos ambientes de la segunda mitad del siglo XX. Pero lo que, tal vez, se debe recodar es el hecho de que, por lo común, se encontraba más bien este anti-americanismo entre los derechistas, horrorizados por la libertad religiosa y muchos otros carices de la vida política de los Estados Unidos. Pocas veces se notaba entre los progresistas, aunque, claro está, se podía también observar entre dichos progresistas. De este tipo de anti-americanismo izquierdista se burlaba «Clarín» en *La Regenta*, cuando nos pintaba las obsesiones de don Carlos Ozores, el ateo, el liberalote de los avanzados, el conspirador republicano, el revolucionario a todo trance. Al padre de Ana, dice Clarín, «le preocupaban mucho las carnes en conserva que venían de los Estados Unidos» y don Carlos exclamaba: —«Nos comen, nos comen. Somos pobres, muy pobres, unos miserables, que sólo entendemos de tomar el sol.» [1] Pero don Carlos Ozores, además de ser de por sí un personaje bastante estrafalario, no era muy representativo, en este punto, de los izquierdistas españoles, y la literatura de la época se burlaba más bien del entusiasmo con el que los políticos liberales solían hablar de los Estados Unidos, tierra del progreso y de la libertad. En *El amigo Manso*, por ejemplo, Pérez Galdós ridiculiza la admiración que profesa a los Estados Unidos José María Manso, el asturiano que se hizo rico en Cuba y se dedica a la política, cuando regresa a España.

Para concluir con esta breve descripción, quisiera llamar la

[1] Leopoldo Alas, «Clarín», *La Regenta*, I, 4.

atención sobre un aspecto bastante diferente. En la carta del marqués de Viluma, encontramos preocupaciones materiales que, tal vez, han de extrañar en un escrito de tanto vuelo diplomático. El emperador francés, la reina madre española, Guizot, el marqués de Valdegamas, el general Narváez aparecen entre detalles y hasta recriminaciones de orden puramente metálico. Y no obstante, así era el siglo XIX, y confesaré que este aspecto costumbrista, casi, casi picaresco, de ciertos párrafos de la carta del marqués de Viluma a mí me pareció muy interesante, porque nos permite profundizar la psicología de un personaje muy típico de una época.

Y ahora viene, reproducido con su grafía original, el texto íntegro de la carta del marqués de Viluma.

PIERRE GUENOUN
Instituto de Estudios
Hispánicos de la Sorbona

E.^{om} Sr D. Pedro Egaña

Mi estimado amigo. Llegué á esta Capital y p.^{r} hallarse la corte en St Cloud se retardó la presentación de mis credenciales. Vi al Emperador, á la Emperatriz, y á los principes Geronimo, Napoleón y Princesa Matilde. Estoy satisfecho del recibimiento que me han hecho.

El Emperador, después del acto de ceremonia, entró en materia conmigo sobre la cuestion de límites. Me manifestó un vivo deseo de terminar este desagradable negocio. Le hice presentes las prales. dificultades que tiene, p.^{r} las que hace mas de dos siglos que no las han resuélto los Monarcas de ambas naciones. Pero las dificultades no detienen á este Príncipe, está en su caracter vencerlas; hacer, y hacer pronto. Los comisionados iran á la frontera, harán su proyecto, (si se ponen de acuerdo, que lo dudo), y vendrémos á la ratificacion. Por de contado, hay que cederles el territorio que siendo antes Español, han invadido, labrado, y poblado; para esto hay que acudir á las Cortes. Los fronterizos pondran el grito en el cielo, y tendrémos un mal negocio, y de mucho ruido. Yo deseo prolongar esta negociacion de una manera indefinida para

lo que se presta, acaso demasiado, la naturaleza del asunto, antes que venir al duro trance de un tratado que ha de ser desventajoso para nuestra patria; p.r que en definitiva, se nos pide que sancionemos la usurpacion que se nos ha hecho, y aunque lo que se disputa no es de gran valor, entra (p.r *casi todo)* en este negocio el espíritu nacional, las antipatias de los fronterizos, y las iras politicas que buscan en todo mover guerra al gobierno. Este es el negocio á que dá p.r ahora mas importancia el Emperador. Yo procuraré atenuarlo, quitarle importancia, y dulcificar las disputas que se susciten. Deseo sobre esto la opinion del gobierno, para seguirla antes de adelantar mucho la mia, si no fuese conforme á la de aquel. *Presas.* Aqui tenemos otra cuestion delicada. Los dos gobiernos deben pagar á los dueños el valor de las presas declaradas. *Malas* p.r el arbitro juez, Rey de Olanda. La Francia debe á los de la *Veloz Mariana.* La España á los de la *Vigie.* La 2.ª está liquidada, no hay mas que pagar; la 1,ª lo puede estar en una semana. El gobierno Frances dice que la suerte de la Veloz Mariana sera igual á la de la Vigie. Esto es razonable; p.o los negociadores españoles (de la comision que hay aqui al efecto) temen que los Franceses no pagaran nunca á los de la Veloz Mariana, p.r que se reservan salir con el tratado de indemnizacion p.r los gastos del Ex.to invasor de 1823, diciendo que á cuentas de aquella deuda de la España haga esta el pago. Hasta ahora ningun gobierno Frances se ha atrevido á pedir tal deuda de manera clara, y aún tampoco lo ha hecho este. Aquella invasion, empujada p.r la Europa, contra la España Constitucional, querer que la pague la España Constitucional es cosa fuerte; p.o hay un tratado. De aqui puede nacer un grave negocio que no debe olvidar, in mente, nuestro gobierno.

Isla de Cuba. Sobre esto dá el gobierno frances (de palabra) muchas promesas, p.o ni podrá, acaso, ni querrá convertirlas en hechos cuando sea necesario. ¿Haria una guerra *p.r su cuenta* contra los Estados Unidos? Nó. ¿Podriamos soportar los gastos é indemnizacion de tal guerra aun en el caso de salvar la Isla p.r medio del triunfo? Creo que nó. Pues cual seria nuestro estado si perdieramos la Isla, y quedaramos empeñados con la Francia? Esto requiere mucha meditacion. En mis instrucciones está ob-

tener de este gobierno una garantía de la perpetua posesion para la España de la Isla de Cuba. Los tratados, el derecho, y la posesion y propiedad presentes nos dan indisputablemente este derecho.

Si las potencias maritimas de Europa están convencidas del espiritu dominante é invasor de los Estados Unidos, no deben tener dificultad en declarar que se uniran para defender cualquiera posesion perteneciente á Europa que sea atacada p.r dichos estados. Esto se puede hacer ó p.r una declaracion ó p.r un tratado empeñandose cada una segun sus fuerzas. A nada de esto accederá la Inglaterra, ni la Francia lo hará sola. El unico medio decoroso p.a la España seria obtener si no un tratado defensivo, una declaracion de este genero. Este vado ya se ha tentado, y no se ha podido pasar. Fuera de esto lo que haremos és andar con el sombrero en la mano pidiendo defensa p.r que nos consideramos debiles. Esta humillacion á mi juizio, no dá honra ni provecho. Bajo la primera hipotesis me esplicaré con cuidado. Tambien sobre esto es preciso el juizio y direccion del gobierno. No basta desear y pedir, és preciso fijarse bien en lo que se pide, y en los medios de conseguirlo. Mi opinion és que la Francia ni tiene medios, ni quiere entrar p.r su propia cuenta, y avalar en este negocio sola.

Bienes de Mompensier. Aqui hay una grande injustizia p.r parte de este gobierno, y una cuestion de derecho publico Francés en lo que nosotros no debemos entrar; p.o media un tratado que garantiza la hipoteca impuesta, á los bienes tenidos p.r de aquel principe, á favor de los derechos de la S.a Infanta, y su descendencia. Los Franceses niegan la validez de dicho tratado p.r ser contrario ál derecho publico. Esta proposicion les puede costar una respuesta semejante respecto al tratado de 1824 con el Rey Fernando absoluto. Pero dejando esto á parte. Los bienes sobre que radicaba la hipoteca se estan vendiendo, y habrá que hacer una protesta pro forma (no pa efectos presentes) y para el avenir. Asi han hecho las cortes de los otros principes interesados, y és el espiritu de la ultima orden del gobierno.

Le pongo á V. amigo mio al corriente de estos principales asuntos de Estado que hay aqui pendientes,p.r lo que me importa

que un Ministro de la Corona tan ilustrado, tome idea de ellos en globo, y cuando llegare el caso me dé su opinion y consejo. Me parece estar de acuerdo con el S.r Presidente del C. de M.tros aunque solo pude hablarle una vez, y ligeramente de estas cosas.

Me parece que hé de llevar bien las relaciones con este Ministro de negocios estrangeros.

Establecim.to del M.tro de España en Paris.

Este és un punto en el qual me cuesta trabajo entrar p.r lo que tiene de personal.

Aqui tenemos la Legacion mas importante, p.r las relaciones de ambas naciones, p.r los emigrados de todos colores venidos de nuestra patria, p.r la multitud de Españoles que residen y viajan por Europa. Tenemos varias comisiones del gobierno, algunas de las cuales dependen de la Legacion. En fin hay un cúmulo de negocios grandes y chicos, p.o estos ultimos que son los mas de execucion perentoria.

La legacion tiene, en la persona del 1er Secretario, unido el Consulado. Hay un archivo considerable de estas dos dependencias, y todo lo perteneciente á la liquidacion y pagos de la Legion Francesa que sirvió en la ultima guerra. Tiene el Ministro un Secretario 1.° otro 2.° y tres agregados con sueldo; hay otros 5 sin él. Los primeros deben á ser posible vivir en la casa del Ministro. Para todo esto se necesita una casa decente y sobre todo capaz donde se fixen de una manera permanente las oficinas de la Legacion sin andar todos los dias con ellas y los archivos de un lado al otro con perjuizio del servizio y aun de la respetabilidad española,

Hé propuesto, y pedido al S.r M.tro Pres.te la autorizacion para alquilar una casa, sin muebles, p.r cuenta del Estado, donde se fixen la Legacion y sus oficinas. Todos los Ministros deben venir á vivir en ella mientras dure el arriendo, que debe ser lo menos de 5 años, p.a que sea mas barato. De cuenta de los Ministros debe ser el amueblarla. Estas precauciones son necesarias p.a evitar los inconvenientes que tienen las casas propias del Estado, donde como en Roma, los muebles y reparos cuestan mucho, y en lo que va de siglo se hubiera podido comprar con este gasto un nuevo palacio. En Paris el amueblar una casa es muy facil, y esto debe ser de cuenta del M.tro para eso tiene su habilitacion.

Cualquiera que sea el caracter de los individuos, no influirá como hasta ahora ha sucedido, en el establecim.^to de la Legacion, hablo de sus oficinas y archivos. El que sea amigo del luxo y esplendor lo tendrá en sus muebles carruages y convites; el que sea parco se reducira como quiera; p.^o en cuanto á la casa, la del Estado ha de ser la suya, y alli han de estar fixas las dependencias. Yo me hago cargo de que és necesario aumentar algo el gasto, y tambien de la estrechez del presupuesto, y p.^r eso me someti á que se rebage del sueldo del Ministro lo que se crea necesario, aunq.^e estoy persuadido de la insuficiencia del actual. 30.000 r.^s v.^n con la rebaja del 12 p.^r 100 en el sueldo personal. De esta suma hay que rebajar 65 Dr.^s de pensiones á los secretarios y agregados con sueldo. Para casa, en el dia no la puedo hallar en el limite de 6 mil duros [*abreviatura poco legible*] y no gran cosa. Por ambas razones no la hé tomado. Vea V. lo q.^e queda para vivir, carruage, criados & & en un punto como Paris, y en una epoca en la qual tenemos reinando á una Emperatriz Española. La casita de mi antecesor és muy chiquita, las oficinas no caben en ella. Parte del Archivo está en una cochera; pues asi y todo piden p.^r ella 15 [*abreviatura poco legible*] sin muebles, cuando al M. de Valdegamas se la dieron p.^r 14 [*abreviatura poco legible*] con ellos. Es decir que amueblada me costaria cerca de los 6.000 duros dichos. No tiene un comedor capaz de 12 personas. Seria no acabar decir á V. la dificultad en inconvenientes en que me hallo por falta de una casa regular, y medios de tenerla. No puedo repetir lo que hice en Napoles. Alli hé dejado una casa puesta y pagada hasta el 5 de Mayo del año que viene con dos criados p.^a que hagan una almoneda. Esto me sucederia aqui el dia de un cambio. Aseguro á V. que és imposible vivir dignam.^te con la asignacion, y eso que estoy solo pues mi familia vive en esa con lo suyo, no con lo que á mi me dá el Estado.

Si p.^r razones que desde ahora respeto, no pudiese remediarse esta necesidad, colocaré bien las oficinas y continuaré viviendo en el Hotel (aunque és carisimo) y me hare cuenta de que soy un encargado de negocios.

Publicaciones.

Los escandalos dados p.^r la prensa Inglesa necesitan correctivo, y no hallo otro que publicar en Londres (si se puede) articu-

los oportunos sobre España y su gobierno, defendiendo á la Reyna y á esta, haciendo lo mismo en Paris. Para esto creo se halla en esta el Coronel Perrote, y p.r cierto se queja (y con razon) de que Paris está tan caro que no puede vivir con su sueldo, unica cosa que le dan. Reclama del Dep.to q.e V. dirige una gratificacion lo menos igual á su sueldo (18 Drs.) Bien empleada estará, si el pudiese llenar esta comisión; p.° yo creo que nó. Son necesarios redactores franceses de estos periodicos, y pagarlos bien. Sobre esto piense V. y aplique el remedio. La cosa lo merece. Mañana espero yo dos de dichos redactores que tienen deseo de verme, p.e temo q.e la amístad del uno con Mr. Guizot me ha de obligar á no intimar con él. Este gobierno vigila á los Orleanistas y teme su influjo, y mi posicion debe ser muy desembarazada p.r esta parte. Yo no puedo ser otra cosa que el leal M.tro de la Reyna cerca del Emperador. Los intereses de mi Reyna son mi unico obgeto.

Esta carta és ya demasiado larga p.a una persona tan ocupada. Mas lo seria si hubiera pasado de indicaciones, y aun de estas no las he hecho todas.

Para el 14 espero á S. M. la Reyna Madre con el Duque, y las Señoritas Mayores. Vienen á dar los dias al Emperador. El resto de la familia se quedará en el Havre.

No exijo contestacion á tantos puntos. Mi deseo és que los tenga V. presentes p.a cuando sea oportuno tratar de ellos.

Cuidado con los telegrafos *privados*. Sobre esto escribi al Presidente.

Mantengase V. bueno como desea su af.mo amigo y Servidor

Q. B. S. M.
El Marq.s de Viluma

Paris 12 de Agosto de 53.
Hotel du Rhin place Vandome.

El Gen.l Narvaez sigue aqui bastante mejorado de su ultima enfermedad. Le he visto ,y me ha parecido resignado en su desgracia, y bastante amable.

(Esta carta fue objeto de una ponencia, el martes 27 de agosto de 1968, en México, durante una sesión del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas).

CUATRO FACETAS DE D. RAMÓN DEL VALLE INCLÁN

Don Ramón y yo

Tantas fueron las voces y las plumas ilustres que se ocuparon de recordar al autor de las «Comedias bárbaras» con ocasión del Primer Centenario de su nacimiento, que mi modestia no se habría atrevido a incorporar mis palabras al justísimo homenaje, de no considerar a don Ramón del Valle-Inclán, como lo es en mi memoria, en mi corazón y en mi sensibilidad de lector y de escritor, un ser real con el que convivir, en vez de un fantasma al que evocar. Por eso y porque voy a referirme a su persona singular y a su arte extraordinario con toda sencillez, todo respeto y toda admiración, esforzándome—como él afirmó una vez que hacía siempre—en «huir de la pedantería», en ignorar, como lo hacían él y sus personajes, «la existencia de las enciclopedias», quiero concretar mis recuerdos del hombre al que quise y respeté y del escritor que admiro más a medida que el tiempo va pasando. No me mueve a hacerlo el propósito de «cenarme su fiambre adobado en retórica banal»— como con tremendo sarcasmo suponía don Ramón que haría el imaginario reportero al que legaba su cadáver en un poema titulado «Requiem», publicado en 1932 en la revista madrileña «Blanco y Negro» sino— exponer una imagen más —la mía— de su figura humana, tan traída y llevada en el año de su centenario, en el que, a mi juicio, no se le tributaron todos los homenajes públicos y privados merecidos por su heroica existencia de escritor puro, a lo largo de la cual hubo de soportar estoicamente hambre, sufrimientos e injusticias, y por la obra in-

comparable del insigne artista, tan solo semi-universal por no haber coincidido en su dolorosa existencia algunas circunstancias extra-literarias que han contribuído a la fama póstuma mundial de otros grandes creadores.

Privilegio de los años que llevo sobre mis espaldas, es la riqueza atesorada en las galerías de la memoria, en la pantalla de la retina, en las membranas del tímpano y en los recovecos del corazón dejada por el conocimiento directo de eminentes personalidades desaparecidas que me permite poder hablar de ellas a mis coetáneos que no tuvieron la misma fortuna o a los escasos jóvenes para quienes el pasado no es un pingo al que no vale la pena dedicar una mirada robándosela al presente que viven y al futuro que esperan, según piensa la mayor parte de sus hermanos de generación.

Pues bien, entre esas figuras, voces y actitudes que más huella dejaron en mi espíritu, está la de Valle-Inclán, hombre y escritor. Por la calidad afectiva de esa huella no considero excesiva petulancia de mi parte dar a este primer apartado de mi homenaje el título, aparentemente pretencioso de «Don Ramón del Valle-Inclán y yo» que me gustaría ver impreso con un grueso tipo de letra para su nombre egregio, y otro minúsculo, casi invisible, para el pronombre personal de primera persona, que tan poco suelo utilizar en mis escritos por no ser, como tantos hombres de letras o de cualesquiera otras actividades humanas, cultivador del «yoísmo» gramatical y social. Como se verá a lo largo de estas páginas, en ningún momento he tenido la pretensión de equipararme con el gran artífice de la prosa española, sino el deseo de ponerme humildemente a su lado, cobijándome bajo su sombra inmensa.

Conocí de vista a don Ramón siendo yo un niño. Al recorrer de la mano de mi padre las calles de Madrid, nos cruzabamos algunas veces con un hombre «de rostro español y quevedesco, de negra guedeja y luenga barba», manquedad cervantina, gafas con gruesa armadura de oscuro carey, sombrero de alas anchas y capa. (Ya había desterrado el mac-ferlán, el hongo y los quevedos su-

jetos con ancha cinta negra, con que le pintan quienes le conocieron a su llegada a la Corte). Aunque llevaba ya bastantes años avecindado en la capital de España y la capital de España era todavía un poblachón manchego grande y destartalado en donde todos sus habitantes se conocían, Don Ramón del Valle-Inclán seguía constituyendo una regocijada sorpresa para los madrileños, y no digamos para los forasteros, quienes al encontrar en los cafés céntricos o en los teatros al gran escritor—calificado por su genial tocayo y biógrafo Gómez de la Serna de «la mejor máscara a pie que cruzaba la calle de Alcalá»—, volvían la cabeza estupefactos, se daban con el codo señalándole o hacían en voz alta algún comentario estúpido al que Don Ramón, según fuera su talante a aquella hora, replicaba bien con un silencio olímpicamente desdeñoso, bien con un epíteto feroz que, como un mazazo del Hércules de la palabra que era, aplastaba la risotada beocia. El temible aspecto y el pintoresco atuendo del transeúnte me impresionaron mucho la primera vez que le vi y pregunté a mi padre quién era aquél caballero tan extraño. Mi padre, que como los 18 millones de españoles que por entonces formaban el censo nacional no le había leído, pero que aún siendo completamente ajeno a la vida literaria conocía como los 300.000 vecinos restantes de Madrid su existencia y sus genialidades, me contestó:

—Es un gran escritor; se llama don Ramón del Valle-Inclán y tiene fama de ente «estrafalario.»

Al niño que ya soñaba con asomarse al mundo de las letras y conocía de vista, señalados también en la calle por el mismo entrañable Mentor, a don Benito, a don Santiago, a don Armando, a don Pío, a don Miguel, a doña Emilia y a don Jacinto, se le quedaron troquelados para siempre en la pupila y en el oído, la extraña efigie y el sonoro nombre del escritor con fama de «ente estrafalario», unidos a un inmenso deseo subconsciente de leer sus obras.

Para realizar este deseo, debería esperar a que la adolescencia me permitiera desligarme un poco de las lecturas caseras—formadas casi exclusivamente por las novelas de Pereda o Palacio Valdés, los Episodios Nacionales de Galdós, los grandes folletines de Alejadro Dumas o Fernández y González, las *Rimas* y *Leyendas* de Bécquer, los Pequeños poemas y las Doloras de Campoamor,

los relatos y aventuras de Emilio Salgari o las proféticas novelas de Julio Verne, más, claro está, el Quijote—y empezar a formar mi propia biblioteca con una parte del parvo *sueldo* semanal que entonces percibíamos de nuestros padres los estudiantes a punto de acabar el Bachillerato e ingresar en la Universidad. El primer libro de Valle-Inclán que adquirí, en uno de los puestos de libros viejos que llenaban la madrileña plaza del Callao, en escombros para la construcción de la Gran Vía, paso obligado desde mi casa al colegio en donde terminaba el Bachillerato, fue su «tragedia pastoril» «Voces de gesta», en la bellísima edición ilustrada por sus grandes amigos los grandes pintores Ricardo Baroja, Ángel Vivanco, Rafael de Penagos, José Moya, Anselmo Miguel Nieto, Aurelio Arteta y Julio Romero de Torres, impresa en la Imprenta Alemana de la calle de Fuencarral n.° 157 de Madrid en 1912, y prologada por una balada de ritmo originalísimo de Rubén Darío, que no tardaría en saberme de memoria, como muchos pasajes de la hermosa tragedia que, estrenada poco antes por María Guerrero (a quien estaba dedicada) y Fernando Díaz de Mendoza, originaría la ruptura del poeta con la famosa pareja de actores y poco después su *apartamiento* del carlismo que no supo, no quiso o no pudo aceptarle como su cantor, cuando ya le había dado los épicos alientos de su trilogía novelesca de «La guerra carlista».

Impresionado por la hermosura y la fuerza de los versos, y también por las acotaciones—esas acotaciones del teatro valleinclanesco de las que ha dicho José Tamayo que son tan valiosas como el propio diálogo—hurté muchas horas a mis estudios para componer alguna tragedia en aquél estilo, en la que no dejaría de estampar en la primera cuartilla la lista de los personajes, encabezada con las palabras latínas: «dramatis personae.» A su vez, la lista de personajes en Valle-Inclán, imitaba sin duda a las de las tragedias de Gabriel D'Annunzio, que algún crítico italiano adverso al gran poeta de «La hija de Iorio», consideraba siempre la página más bella de sus obras escénicas.

Desgraciadamente para Valle-Inclán (y para los demás grandes escritores de su generación, pero por fortuna para los hambrientos lectores juveniles de hace medio siglo), la mayor parte de los ejemplares de su *Opera Omnia* editada en los años veinte, iba

a parar a los libreros de viejo. Es lamentable, pero cierto, que hasta sus últimas obras, adquiridas en librería el mismo día de su aparición, las demás las compré «de lance». Algunas de ellas, no habían pasado directamente del almacén del editor a la mesa polvorienta del baratillo sino que fueron vendidas en lote con otras por los escritores o críticos a quienes estaban dedicadas por su glorioso autor o procedían de manipulaciones de picaresca en esta o aquella biblioteca. Sus adquirentes por estos procedimientos—que Valle-Inclán sacaría a luz en alguna escena de «Luces de Bohemia»—las venderían sin duda por unas perras a los libreros de viejo, pues a los compradores nunca nos costaban más de la mitad de su precio: los 16 o los 20 reales de vellón que figuraban en los libros de nuestro escritor. Andando el tiempo, a don Ramón le divertiría mucho oirme decirle un día que mi ejemplar de «El embrujado» llevaba estampado un sello que decía: «La semana. Redacción y administración. Enrollada 1. Don Benito», el de «La cabeza del dragón» el de una librería de la Gran Vía bilbaína, y el de «Martes de Carnaval»—publicado en 1930—una lacónica dedicatoria suya a cierto periodista del «Heraldo de Madrid»—periódico que le adulaba mucho—cuyo nombre no quise decirle para evitar alguna violencia el día que se lo encontrara. En cambio, como siempre he sido tímido ante las figuras que como don Ramón me inspiraban respeto, nunca me atreví a pedirle estampara su firma en una sola de sus obras, que, a pesar de las constantes relecturas, conservo impecables en su sobria encuadernación.

Hacia el año 25 o 26, empecé a frecuentar los cafés literarios y a merodear las tertulias de los grandes escritores—Unamuno, Benavente, Valle-Inclán, Gómez de la Serna—sin tener ocasion de incorporarme como oyente a alguna de ellas. Por fin logré el acceso a una de La Granja del Henar, a la que, cada vez con mayor frecuencia acudía don Ramón, ocupando como es natural siempre que iba, por derecho propio de edad y jerarquía literaria, la presidencia. Entre otros que no recuerdo, sus componentes asiduos eran Melchor Fernández Almagro, crítico teatral de «La Época», el profesor de arte Ángel Vegué y Goldoni, los matrimonios Pilar Fernández Vega-José Ferrándis y Carmen de Juan-

José de Benito, Margarita Nelken, asidua colaboradora entonces de «Blanco y Negro», el músico Gustavo Pittaluga, los jóvenes escritores Miguel Pérez Ferrero, Francisco Ayala, César Arconada y Esteban Salazar Chapela. Aunque no había perdido del todo la agresividad verbal, la acerada ironía, la cólera centelleante y la terrible mordacidad de otros tiempos—en los que sus gestos y dichos, tan célebres en el Madrid del siglo XX como en el del XVII lo fueran los de don Francisco de Quevedo, eran repetidos difundidos, deformados y caricaturizados por quienes los oían brotar de sus labios—don Ramón tenía ya ese aire de noble serenidad que da la gloria duramente conquistada, a quien ha luchado con heroísmo y honestidad para ganarla. La figura del egregio escritor no era ya, como antaño, objeto de burla para las gentes. Sin haber renunciado a los rasgos característicos de su complexión y su fisonomía, todos ellos parecían haber perdido sus aristas, suavizándose, acoplándose al contorno exterior del mundo. Don Ramón, que años atrás fuera máscara y hazmerreir, era ahora un raro, sí, pero respetado monumento vivo, del que Madrid se sentía orgulloso y al que admiraba intuitivamente, por alguna secreta razón física o sentimental, puesto que su obra seguía siendo ignorada por la inmensa mayoría. Como Juan Ramón Jiménez, puedo decir que «le vi siempre sencillo, grato, correcto, cumplidor, digno.»

¿Necesitaré decir que el día en que Melchor Fernández Almagro—amigo, admirador y futuro biógrafo del insigne escritor—me presentó a él haciéndole un elogio de mi joven persona, fue para mí una jornada digna de señalarse con la piedra blanca del tópico? Al oir mi apellido, don Ramón me preguntó si se escribía con equís. Cuando le contesté afirmativamente me preguntó por mi padre, con quien yo sabía había tratado algunos años antes y por motivos ajenos a la vida literaria, en una coyuntura económica difícil para el poeta, en la que mi padre se mostró correctísimo y generoso. Como hombre bien nacido, don Ramón recordó, sin mencionarlo, el episodio, haciendo un breve y efusivo elogio de mi padre con lo que completó mis motivos de admiración y afecto a su persona. En seguida volvió sobre nuestro apellido, del que le fascinaba la Equis inicial. Me repitió algo que

había dicho muchas veces: que en su juventud decidió ir a México, porque México se escribía con equis. Yo, escuchándole en silencio, recordaba que su gran personaje, el marqués de Bradomín se llama Xavier, escrito también con la grafía original navarra del castillo familiar de San Francisco el misionero. Ese gusto por la vigésimo sexta letra del alfabeto español, lo demuestra en otros nombres de personajes suyos, como el duque de Ordax de «Femeninas», «La guerra carlista» y «El ruedo ibérico», Máximo Bretal de «mi hermana Antonia», los bohemios Max Estrella y Dorio de Gadex de «Luces de bohemia», y algunos más. Por ese gusto de la equis, creo divertiría a don Ramón que el general Primo de Rivera, se las colocara como dos condecoraciones, al calificarle en una célebre nota oficiosa de «eximio escritor y extravagante ciudadano». Luego, refiriéndose a la segunda parte de mi apellido —que también lo llevaba un personaje suyo en «Femeninas»— me dijo que debíamos ser parientes, pues uno de sus antepasados fue el capitán de Cortés, Gonzalo de Sandoval, fundador en tierras de México del reino de la Nueva Galicia, de cuya corona me despojó rotundamente al afirmar que debían haberla heredado los Montenegros. Si llego a intentar defender mis derechos creo hubiese terminado allí nuestra cordial relación. Pero no lo hice, pues nunca he tenido pruritos dinásticos de ninguna clase.

Ni que decir tiene que le escuché tan embelesado y fascinado que debí darle la sensación de medio bobo, pues apenas articulé palabra dejando que él se lo dijera todo. Luego supe por él mismo que aquella timidez y embeleso míos le causaron muy buen efecto, acostumbrado como estaba a que cualquier mequetrefe impertinente se atreviera a subírsele a las barbas discutiéndole, por lo que se veía obligado a pararles los pies con uno de sus duros serretazos. Me preguntó luego qué hacía y cuales eran mis aficiones y torció el gesto al saber que acababa de hacer el doctorado de Derecho a los veintiún años y que me quemaba la tentación de escribir obras de teatro. Puso cual no digan dueñas a los hombres de toga, picapleitos, leguleyos, escribanos y alguaciles, con una violencia seca muy parecida a la empleada por Don Juan Manuel Montenegro en la escena 2.ª de la 3.ª jornada de la comedia bárbara «Águila de blasón», en la que el escribano

Ambrosio Malvido y el alguacil del Juzgado de Viana del Prior acuden a casa del caballero para tomarle declaración, y me aconsejó hacer con mi flamante título lo que él hiciera con el suyo, obtenido a duras penas en la Universidad de Santiago: quemarlo. (Más tarde supe que nunca lo obtuvo y que hizo su primer viaje a México con el dinero que le había dado su padre para matricularse en las últimas asignaturas de su carrera). En cuanto a mi ilusión de escribir dramas y comedias, me sometió a un interrogatorio realmente inquisitorial, en el curso del cual hizo un análisis implacable de todos los autores teatrales de la época: Benavente, Linares Rivas, Marquina, los Quintero, Martínez Sierra, Villaespesa, Arniches, Muñoz Seca... Si mi propósito era emular a cualquiera de ellos—afirmó rotundo—renunciaría a hacer obra de arte. Si, por el contrario, tanteaba caminos inéditos, tropezaría con la estulticia de los cómicos, los empresarios, la crítica y el público y me tendría que comer mis comedias o hacérselas comer a las ratas. Como siempre que le oi hablar de teatro—género que amaba por encima de todos los demás y para el cual, según Benavente, tenía un extraordinario temperamento de autor, un gusto refinado y una exquisita sensibilidad—su voz tremolaba, pero no de cólera sino de dolor. Sabía que su teatro, en el que figuraban ya los espléndidos retablos gallegos de las tres comedias bárbaras, la tragedia «El embrujado» y «Divinas palabras» y estaban a punto de nacer los desgarrados «esperpentos», tenía una calidad muy superior a la mayor parte de la producción dramática universal de su tiempo, y no se resignaba a limitarse a verlo impreso, cuando sus personajes pedían— y desgraciadamente siguen pidiendo— a gritos su incorporación a los grandes escenarios del mundo.

Esto me trae de la mano a decir que, sin embargo, no era cierto entonces, ni lo es hoy, la afirmación tantas veces repetida de que el teatro valleinclanesco, «el mejor de su tiempo», no se ha representado. La verdad es que se han representado casi todas sus obras, pero—hasta hace muy poco tiempo—sin éxito. La afirmación contraria, es, pues, completamente falsa. Su primera obra dramática, titulada «Cenizas», versión escénica de «Octavia Santino», una de las historias de su libro de juventud «Feme-

ninas», se estrenó a finales del siglo XIX en el teatro Lara de Madrid, interpretada por un grupo formado por actores y aficionados. En la función, organizada con la finalidad de recaudar fondos para comprar un brazo artificial al poeta que acababa de quedarse manco a consecuencia de un accidente que todo el mundo conoce, trabajaron el actor Francisco Morano y los dramaturgos Jacinto Benavente y Gregorio Martínez Sierra. La taquilla debió ser buena, puesto que además de comprarse al artefacto ortopédico al que don Ramón no lograría acostumbrar su muñón doliente, sobraron unas pesetas para editar la obra, que Melchor Fernández Almagro dice en su «Vida y literatura de Valle-Inclán» fue dedicada por su autor a Benavente, armador de todo aquél tinglado, con estas palabras: «A Jacinto Benavente, en prenda de amistad». Jamás he visto un ejemplar de «Cenizas», aun cuando sí poseo uno de «Femeninas», el cual, por cierto, por gusto de don Ramón, hubiese quemado pues lo aborrecía, no sé bien por qué, ya que en sus páginas están en esquema algunas de sus grandes obras posteriores, entre ellas la «Sonata de Estío» y hace su primera aparición alguno de sus más logrados personajes, como don Juan Manuel Montenegro, en la historia «Rosarito», que don Ramón reprodujo en varias ocasiones. Quizá lo odiara por sus erratas y pensara en él en sus últimas horas cuando manifestó a su hijo Carlos su última voluntad literaria: que sus herederos cuidasen mucho las futuras ediciones de sus obras, limpiándolas de errores y de erratas. Modificada y con el título de «El yermo de las almas», «Cenizas» volvería a representarse unos diez o doce años después por Margarita Xirgu. A mi juicio, el fracaso de esta obra engendró cierta fobia de Valle-Inclán a la gran actriz catalana, que ni siquiera lograría atenuar la querida equis inicial de su apellido. Aunque Jaime del Valle-Inclán pone en duda que la Xirgu representara alguna vez el «Yermo de las almas»—que a juicio de José Bergamín es una de las obras dramáticas más importantes de don Ramón— yo estoy seguro de haber visto muchas veces en una revista gráfica de los años 12 al 18, una fotografía de la Xirgu en esos «episodios de la vida íntima» como las calificara su autor. A pesar del largo enfado de don Ramón con Margarita, ésta haría unas declaraciones favorables a Valle-Inclán

cuando don Ramón promovió—con ocasión del estreno de «El hijo del Diablo» de Joaquín Montaner por la compañía de la ilustre actriz, en el Teatro Fontalba—el episodio tantas veces narrado por los biógrafos y los cronistas con todas sus jocosas derivaciones. Hasta 1933, la Xirgu no volvería a representar teatro de Valle-Inclán. En noviembre de aquél año, estrenó en el teatro Español de Madrid—única vez en que el gran verbo valleinclanesco ha sonado en el glorioso solar del drama nacional—«Divinas palabras». Su éxito fue minoritario. Dirigida por Cipriano Rivas Cherif, la Mari Gaila fue la Xirgu y el sacristán Pedro Gailo Enrique Borrás, de quien decía Valle-Inclán que lo había interpretado lo mismo que a Juan de Médicis en el melodrama inglés «El cardenal». El éxito popular llegaría para «Divinas palabras» treinta años más tarde cuando se repuso en el teatro Bellas Artes de Madrid en 1961.

El 25 de septiembre de 1906, estrenó Valle-Inclán en el Teatro de la Princesa, con Matilde Moreno y Francisco García Ortega como protagonistas, unos «coloquios románticos» titulados «El marqués de Bradomín», en los que don Ramón había fundido pasajes de su cuento «Adega», ampliado en la bellísima «historia milenaria» «Flor de santidad», con elementos de la «Sonata de Otoño». La obra no tuvo éxito. Metido de lleno en el ambiente teatral por su matrimonio con la actriz Josefina Blanco, celebrado el 24 de agosto de 1907 en la iglesia más teatral de España—la madrileña de San Sebastián en la que fuera sepultado Lope de Vega, desenterrada por su apasionado amante José de Cadalso la actriz María Ignacia Ibáñez y bautizado Jacinto Benavente—Valle-Inclán no consigue, sin embargo, volver a asomarse a un escenario hasta el 5 de marzo de 1909, fecha en que lo hace al del teatro de la Comedia, en el Teatro de los Niños creado por Benavente, quien le había encargado una obrita. Esa obrita fue la deliciosa farsa «La cabeza del dragón», repuesta con gran éxito hace unas cuantas temporadas por el grupo «Los Títeres» de la Sección Femenina, en el Teatro Nacional María Guerrero de la capital de España. Dos semanas después, en el mismo escenario de la Comedia, Matilde Moreno estrenó en la función de su beneficio, las «Escenas rimadas de un modo extravagante» «Cuento de Abril»,

obra que tampoco satisfizo demasiado a los espectadores. Seguirían otros tres años de vida de farándula, pero sin estrenar, durante los cuales Valle-Inclán viajaría a América con la Compañía Guerrero-Mendoza, de la que formaba parte su mujer, asistiendo en Buenos Aires a las grandes Fiestas del Centenario de la Independencia de la República Argentina.

El 26 de mayo de 1912 se estrena en el Teatro de la Princesa de Madrid, la mejor de sus obras de la primera época: la ya mencionada «tragedia pastoril» «Voces de Gesta», en la que el público se rinde más que a su construcción escénica, al vigor y belleza de sus versos. Lo malo es que el poeta se empeña en que sus aristocráticos intérpretes María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, títulos de Castilla y amigos personales del rey don Alfonso XIII, se presten a dar un matiz político, antidinástico, carlista, a la obra, representándola en las provincias vascongadas y en Navarra. Al no acceder a ese juego, la amistad se enfría, como lo demuestra la dedicatoria—glacial y medio escondida—de la obra a María Guerrero. A pesar de ello y de saber los acerbos comentarios de don Ramón, los grandes actores que le admiran, quieren a Josefina y tratan de ayudar a la familia que va aumentando, a eliminar el fantasma del hambre tantas veces cernido sobre su hogar, le estrenan poco después la farsa grotesca y sentimental «La marquesa Rosalinda», que no divierte mucho a los espectadores, quizá porque como dice Ramón Gómez de la Serna, «está llena de jardín». Cuando se retira del cartel, Valle-Inclán, definitivamente peleado con doña María y Don Fernando, se encuentra sin intérpretes para su «tragedia de tierras de Salnés» «El embrujado», compuesta aquél verano en Cambados. Al no poder interpretar Fernando Díaz de Mendoza al angustiado protagonista don Pedro Bolaño, alguien—sabe Dios con qué intención—sugirió a Valle-Inlcán llevar la obra al Teatro Español, dirigido a la sazón por don Benito Pérez Galdós. A pesar de ser Galdós—«don Benito el Garbancero», como le llamaría más tarde por boca de uno de los personajes de «Luces de Bohemia»—uno de los escritores más despreciados por Valle-Inclán y sus compañeros del 98, don Ramón hace de tripas corazón y lleva su manuscrito al autor de «Electra», olvidando que Galdós también es el

autor de «El abuelo», con cuyo asunto tiene ciertos puntos de contacto «El embrujado». Bien fuera por esta razón, bien por desconfiar de la viabilidad escénica del teatro valleinclanesco, bien por desquitarse de los venenosos juicios emitidos contra él por Valle-Inclán en sus tertulias, en las que le negaba la condición de artista, dejándole reducido a la categoría de fotógrafo, don Benito rechazó de plano la obra, apoyándose en la opinión de varios actores a quienes se la había dado a leer.

Ramón Gómez de la Serna dice que Valle-Inclán, indignado, «lleva la cuestión de «El embrujado» al Ateneo, donde lee el drama metiéndose con Galdós y los cómicos que lo han rechazado, armándose un gran joyín cuando grita a los que le son hostiles con sus murmullos e interrupciones: «¡Esos de la tos ferina, que se callen!»

Aumentada la enemistad con Galdós, rota la relación con la Guerrero y Mendoza, enfriada la amistad con Benavente, al que la bohemia impenitente no perdona que el éxito, el dinero y la fama escolten constantemente a su producción escénica, Valle-Inclán pierde todas sus posibilidades de incorporarse al teatro español. Ni siquiera más tarde con Martínez Sierra, tan abierto a todos los autores y a todas las novedades, logra estrenar, a pesar de haber estado anunciada en la programación de una temporada de su compañía en el teatro Eslava, la presentación de la «Farsa de la Enamorada del rey». Habrían de transcurrir bastantes años, evolucionar mucho los criterios estéticos y las circunstancias políticas para que los madrileños teatros de cámara «El mirlo blanco», «El cántaro roto,» etcétera, montaran algunos de sus «esperpentos», la gran actriz italiana Mimí Aguglia que trabajaba en nuestra lengua se atreviera a ofrecer al público madrileño las primicias de «La cabeza del Bautista», Irene López Heredia y Mariano Asquerino presentaran «La reina castiza» y «El embrujado», y Margarita Xirgu «Divinas palabras». Después de la guerra, algunos teatros universitarios y de ensayo, han representado con mayor o menor acierto y mayor o menor éxito, «La marquesa Rosalinda», «Romance de lobos» y «El retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte». Pero la consagración popular —muy inferior sin embargo a la de las reposiciones de García

Lorca o Casona, lo que demuestra que Valle-Inclán sigue siendo todavía un «vanguardista», mientras los dramaturgos más jóvenes están ya en la línea burguesa—la obtendría «Divinas palabras» al reponerse con éxito extraordinario el 17 de noviembre de 1961, y menos de lo debido por fallos ajenos a la obra, «Águila de blasón» representada por primera vez en el Teatro Nacional María Guerrero de Madrid el año del centenario de su nacimiento.

Pido perdón por esta larga digresión, con la que he querido desmentir la afirmación de que el teatro de Valle-Inclán no se ha representado, y vuelvo a mis recuerdos personales del gran don Ramón.

Una de las cosas que al verle de cerca me sorprendió más, fue el señorío de sus modales y la pulcritud de su atuendo. Si la fama le pintaba violento y atrabiliario, si visto a distancia podía parecer sucio y desaliñado, de cerca no lo era. Sí resultaba más delgado, casi escuálido, y sus facciones se endulzaban con rasgos de cariñoso abuelo. Llevaba bien cortadas y limpias las uñas de su única mano, aunque tenía los dedos quemados por la nicotina. Solía cubrir con una capa de color tabaco, un traje gris oscuro, de dibujo «príncipe de Gales» y buen corte, al que no afectaba la manga izquierda vacía y colgante. La melena, el bigote, las pobladas cejas y la larga barba, ya casi blancos, tenían reflejos de plata. Una de las cosas que a todos sus contertulios nos encantaba era observar el incesante juego de su mano huesuda, afilada, marfileña, entre las guedejas de aquella barba que parecía ser la prenda más amada de su persona. «De tanto deshilarlas con el cardar de su mano—escribe Ramón Gómez de la Serna—las dejaba a veces destrizadas y cortas y nos sorprendía esa alta y baja marea de sus barbas... A veces parecía ordeñarlas como en un aquelarre». El inagotable pirotécnico de las imágenes, cierra la deslumbrante catarata sugerida por la barba de Valle-Inclán—que nunca fue de chivo como dijo Rubén utilizando una frase del propio poeta a quien pretendía retratar en su famoso soneto, sino apostólica, abacial, faquirina, como la de Tolstoi y la de Tagore—con esta magnífica visión de la barba blanquísima del Valle-Inclán en los últimos días de su existencia: «La barba de Valle ya era cosa de humo, un humo que se iba hacia abajo

como esos cendales de los grandes puertos pirenaicos que barban los abismos.»

Sentado frente a él en el café o en las tabernitas madrileñas a las que con frecuencia le invitábamos a cenar con cualquier pretexto los componentes de la tertulia, cuando alguno de sus miembros sospechaba que de no hacerlo con nosotros se acostaría en ayunas, nunca me cansé de mirar y admirar su extraordinaria cabeza. Desde luego no se puede afirmar que Valle-Inclán fuese uno de esos hermosos ancianos que sirvieron de modelos a Miguel Ángel para su «Moisés» o al Greco para su Padre Eterno o sus apóstoles viejos. Más bien le hubiese elegido Ribera para uno de sus penitentes héticos, esqueléticos. Pero tampoco—por lo menos cuando los sufrimientos y la enfermedad le envejecieron prematumente—se puede aceptar la agria caricatura trazada por Pío Baroja, que transcribe Juan Sebastián Arbó en su libro «Pío Baroja y su tiempo». Según el autor de «La busca», Valle-Inclán «tenía restos de escrófula en el cuello, la nariz un poco de alcuza, los ojos turbios e inexpresivos, la barba rala y semideshilachada y la cabeza piriforme...» Y añade: «Prudencio Iglesias Hermida dijo que tenía nariz de pito y Francisco Lucientes le llamó primer premio de máscaras a pie. Fueron pocos los que le pintaron así—prosigue don Pío envidiosillo—, para la mayoría era algo como un gigante, como un Apolo. César Barja habló de la «noble, ascética y peregrina figura de Valle-Inclán»; Cassou hablaba, aludiendo a él, de «nobleza caballeresca», y Sarrailh le llamaba «personaje de leyenda», y hasta en el motivo de su manquedad hallaron algunos honra y nobleza. Valle tenía la voz chillona; no faltó quien habló de la voz bien timbrada, o «de la voz de bajo profundo», como Erasmo Buceta». Pío Baroja habla con encono de Valle-Inclán con quien estaba peleado, y carga las tintas en la caricatura. En cuanto a la voz—suavizada por el ceceo peculiar de que tanto se ha hablado—es más justo el otro Baroja—Ricardo—cuando se refiere a «su tono metálico y altisonante.»

Indudablemente, la barba torrencial de Valle-Inclán era un elemento natural, intrínseco e inseparable de su personalidad humana, aunque la mayor parte de sus contemporáneos la atribuyeran a capricho artificioso, a deseo de llamar la atención o de

provocar el pasmo de los necios y la burla beocia. Sin embargo, para don Ramón—y no sólo en lo que a él se refería sino también en lo tocante a sus criaturas literarias—la barba era ante todo un factor estético, un verdadero aditamento decorativo, pero también perfilador de un carácter. Tanto por sus novelas y dramas juveniles como por los de su gloriosa madurez, hombres barbados cruzan los paisajes de fondo ante los que se desarrollan las acciones, llevando, casi siempre con nobleza y gallardía, ese adorno varonil. Cuando Valle-Inclán describe las barbas de algunos de sus personajes, nos da la sensación de que antes de ponerse a definirlas con su verbo expresivo e inimitable, acaba de contemplar en su maravilloso espejo de poeta, su barba de hoy y de mañana; la barba con la que le recordaremos siempre cuantos le vimos; la barba eterna, inmortalizada por muchos grandes pintores de su época para quienes no le alcanzaron a ver.

Sin pretender hacer una antología exhaustiva de las barbas en la obra valleinclanesca, quiero citar algunos ejemplos tomados al azar en sus libros. Hay barbas, como se verá para todos los gustos: líricas, dramáticas, burlescas, irónicas, grotescas, legendarias...

En «Flor de santidad», hablando del Peregrino violador de Adega, describe «la ola de la barba que al amainar el viento caía estremecida y revuelta sobre el pecho donde se zarandeaban cruces y rosarios.»

Antes que el Campoamor rubeniano, el abuelo Tibaldo de «Voces de gesta» tiene «la barba de armiño—y parece un pastor patriarca—que en Belén hubiera adorado al niño». Un cabrero le dice: «en las barbas blancas tienes azucenas». Garín, el adolescente hijo de la violada Ginebra, mientras el capitán—su padre desconocido—mancha de vino «sus barbas de Egipán», exclama: «¡Madre, es toda barbas de llama su faz!» Y Ginebra le llama «la espiga barbada». En la misma obra, al rey Carlino, malherido, se le enreda en la barba una abeja.

En «La adoración de los Reyes» («Jardín umbrío»), aparece Baltasar el Egipcio con su barba luenga que descendía sobre el pecho y era a veces esparcida sobre los hombros. En «Un cabecilla», narración incluída también en «Jardín umbrío», dice: «...los mecho-

nes grises y desmedrados de su barba recordaban esas manchas de musgo que ostentan en las ocacidades de los pómulos las estatuas de los claustros desmantelados.»

En una escena sensual de «Augusta» («Corte de amor»), la protagonista, «riendo como una loca, hundía sus dedos blancos en la ola negra que formaba la barba del poeta (el príncipe Attilio Bonaparte), una barba asiria y perfumada como la del Sar Peladán.»

El duende de «La cabeza del dragón», «parece un mochuelo con barbas, solamente que bajo las cejas grandes y foscas, guiña los ojos con mucha picardía...» En la misma obra, el rey Micomicón, «es un gigante de cien años, con largas barbas como el viejo Emperador Carlomagno», en tanto que el Infante de Castilla de «Cuento de abril», tiene «ojos profundos y barbas monjiles».

A bordo de la fragata «Las Delicias» en la que Bradomín, enfermo de nostalgia y mal de amores, embarca para vivir en México la «Sonata de Estío», el pasaje, formado por herejes y mercaderes, tiene «ojos perjuros y barbas de azafrán.» En la misma obra, Valle-Inclán se anticipa a Rubén al decir que a un viejo capitán mercenario «sus barbas chivas temblaban de cólera» y más adelante, de otro personaje viejo, flaco y cetrino, que tiene «grandes barbas de chivo». Entre los hombres que cruzan las tierras navarras en «La guerra carlista», el Cura Santa Cruz es descrito «con los ojos grises de aldeano desconfiado y la barba muy basta, toda rubia y encendida» («Gerifaltes de antaño»). En cambio, el versolari de Astigar de «El resplandor de la hoguera», «era pálido, con grandes barbas negras.»

«La barba canosa y crecida de calenturas»—arrepuñadas al enterrar al hijo que traidores le mataron entre la noche y el alba—lleva don Pedro Bolaño, protagonista de «El embrujado».

Tampoco faltan barbudos en los «Esperpentos». El don Estrafalario del prólogo de «Los cuernos de don Friolera» es «un espectro de antiparras y barbas». En la escena primera de «Luces de bohemia», el poeta Máximo Estrella «se incorpora con un gesto animoso, esparcida sobre el pecho la hermosa barba con mechones de canas.»

Gran parte de esas barbas de los personajes valleinclanescos,

son dignas hermanas de las de su creador, a quien muchas veces, mirándole, nos daban ganas de exclamar como el juglar de Medinaceli, en el Poema del Cid: «¡Dios cómo es bien barbado!»

Solamente en dos ocasiones estuve largo rato a solas con don Ramón, escuchando sus brillantes conceptos y sus sutiles paradojas, dedicados a mí en exclusiva. La primera fue en el año 1929. El año anterior, en un concurso para obras teatrales de autores noveles convocado por el diario «A B C» —en el que obtuvo el primer premio José López Rubio—conseguí, como Alejandro Casona, Pedro Sánchez de Neyra, Julio Bravo, Arturo Cuyás y Antonio Guzmán Merino, una mención honorífica por mi comedia «Robinsón». Formaban el Jurado, don Carlos Arniches, don Eduardo Marquina y don José Juan Cadenas. Al contestar a una carta mía dándole las gracias, el autor de «En Flandes se ha puesto el sol», en vista de las dificultades que a su juicio tenía la obra para su representación, me aconsejaba publicarla, lo que hice al poco tiempo. Una vez en mi poder los ejemplares, pensé dedicar uno de los primeros a don Ramón, a quien mi modestia me impedía llamar amigo, a pesar del afecto con que me trataba, o maestro, ya que sin dejar de tratar de asimilar las enseñanzas de todos los grandes escritores que he leído y admirado, jamás traté de seguir, al menos conscientemente, las huellas, las estéticas o las maneras de ninguno de ellos.

Sabiendo que Don Ramón tenía un horario peculiar para su trabajo y su descanso, y considerándolo una insoslayable norma de cortesía, no quise presentarme en su casa sin previa petición de hora, ni tampoco llevarle el libro al café o dejárselo en la portería, sino entregárselo personalmente en su casa, el día y a la hora que más le conviniera mi visita. Agradeció la delicadeza (que no era frecuente entonces ni suele serlo ahora, pues en todo tiempo la petulancia juvenil hace caso omiso de las reglas de urbanidad) y me citó en su domicilio en la calle del General Oraá a las cinco de la tarde. Fuí creyendo que la visita sería corta, pero don Ramón me retuvo largo rato. Después de examinar mi libro, hojearlo, agradecer la dedicatoria y desearme que no tuviese que tirar a la alcantarilla la edición entera como hizo él con la de su obra «Epitalamio», se puso a hablar de su vida literaria,

de su pasión por el teatro, de su desencanto por no haber podido conquistar la escena española. A continuación, pasó revista a los autores e intérpretes del teatro nacional, sin dejar títere con cabeza. A su juicio, los grandes responsables de la decadencia de ese teatro eran María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, por haber excluído de los escenarios de España la tragedia. «María—dijo—se cree una gran trágica porque tiene cierta aptitud para el grito. Mas aunque en realidad lo fuese, daría igual, pues la tragedia no quiere heroínas sino héroes. Pero ¿cómo hubiera podido prestar noble apostura a un héroe trágico, ese pobre Fernando que es chato? ¿Imagina usted a Edipo o Agamenón, a Prometeo o a Orestes, a *Ricardo III* o al rey Lear, con la nariz respingona de Fernando?»

Don Ramón hablaba con vehemencia, dichoso de encontrar un oyente escandilado y sin deseos de llevarle la contraria, como yo. Cuando al fin consideró agotado el tiempo de la audiencia—había perorado más de dos horas—manifestó con la naturalidad y la cortesía de un soberano, que la daba por terminada. Al despedirme, me atreví a pedirle la venia para hacerle una pregunta que venía rondándome desde el día en que le conocí. Me la dio y le pregunté: «¿Cómo es posible, don Ramón, que siendo usted como es—cómo es conmigo al menos—amable, atento y cariñoso, tenga fama de violento, desatento y brusco?» Don Ramón contestó risueño: —«Es que, en efecto, joven, soy todo eso y mucho más que nadie. Cuando hablo con una persona como usted, amable, atenta, cariñosa y, sobre todo educada, tengo a gala ser más atento, más amable, más cariñoso y más educado todavía que ella. Claro que ocasiones así hay pocas en la vida de relación de nuestro tiempo. Casi todas las gentes que se me acercan, o vienen a hostigarme y zaherirme o traen una carga de estupidez y de mala educación insoportables. Ser violento, desatento, brusco y hasta cruel con ellas, demostrarles que su estulticia llena de vanidad no merece compasión, es algo perfectamente lícito. ¡Usted no sabe el goce que es superar con una injuria inédita y sin réplica posible, esa ofensa a la sensibilidad que es la impertinencia de los maleducados!...»

Tal vez, don Ramón estaba en lo cierto. Pero para experi-

mentar el goce de aniquilar con una sola palabra la grosera chabacanería de muchas gentes, es necesario poseer como él un ingenio con vivacidad de centella y un vocabulario buído y presto como una daga envenenada en manos de un sicario de los Borgia o de un agente del Vietcong.

La segunda conversación a solas con él, fue a principios de 1935. Después de la proclamación de la república, las tertulias literarias habían cambiado mucho. La política lo dominaba todo, y una gran parte de quienes formaban aquéllas dejaron de frecuentarlas, absorbidos por la gran trapatiesta parlamentaria, por la gran rebatiña de los cargos, a los que tantos se presentaban o eran llamados, o por la apasionada virulencia adquirida por los partidos, que empezaba a crear enemistades y rencores. La nuestra de La Granja sufría altibajos y unas veces unos y otras otros, sus componentes dejaban de ser asiduos. A algunos les alejaban estudios o nuevas ocupaciones, a otros el convencimiento de que con el cambio de régimen los cafés habían terminado una etapa, pues la implantación de la democracia integral quitaría ocasiones a la conspiración y a la crítica, siempre refugiadas en ellos. Pero, en realidad, hasta el trágico octubre de 1934, todavía resultaba grata la reunión. Don Ramón dejó de acudir porque su estado de salud se agravaba, porque andaba en trámites de divorcio de su esposa, porque —se decía— le atormentaba un enamoramiento de juvenil tensión pasional de cierta muchacha que podía ser su hija, y también porque, al fin, el Estado republicano consideró que no sería justo dejarle morir de hambre y después de otro cargo decorativo en el que planteó problema tras problema, acabó por darle la Dirección de la Academia de España en Roma, exilio dorado en donde el autor de las «Sonatas» viviría una última etapa de esplendor y disparate, de la que yo tuve idea por los detalles oídos a mis amigos de la Dirección de Relaciones Culturales del Ministerio de Estado, de la que dependían administrativamente la Academia y su Director. Ramón Gómez de la Serna ha contado algunos peregrinos episodios con los que se podría formar un libro titulado «Valle-Inclán en Roma». Por mi parte conozco otros, que me han sido referidos por algunos artistas amigos, pensionados en aquella

época en el palacio de San Pietro in Montorio, que no vendría a cuento referir ahora.

Mi último encuentro con él tuvo lugar una mañana de marzo de 1935, en una de las galerías del ministerio de Estado. Salía don Ramón del despacho del Jefe de Relaciones Culturales, bastante cariacontecido, pues habiendo ido a pedir algún dinero para costear los gastos de su enfermedad en Santiago, en donde iba a hospitalizarse, se lo habían denegado. Estaba más flaco y espiritado que nunca y tenía las barbas más pluviales que nunca, cual si las trajese empapadas de las aguas de las fontanas romanas, por haber tratado de saciar su sed de muerte en ellas. Y como algunos personajes de su farsa «La enamorada del rey», de la «Sonata de Primavera» y de «Tirano Banderas» salpicaba su léxico de vocablos italianos que le daban una irisación sorprendente, novísima. La ancha frente, la nariz y los pómulos, tenían ya ese color de ceniza que precede al de cera del cádaver, y tras los cristales de sus gafas de gruesa armadura oscura, las pupilas hundidas bajo los párpados y entre las ojeras moradas, habían perdido las multicoloras lucecillas de la ironía, el sarcasmo, la fantasía, el desprecio o la cólera, que antaño las iluminaran.

Aún cuando me entristeció su aspecto, sentí gran alegría al verle. Con temor de deshacerlo, estreché el manojo de cartílagos y huesos de su mano sudosa y fría. Correspondió con toda cordialidad a mi efusión, interesándose por mi vida y mis trabajos en los largos meses que llevábamos sin vernos. Pero lo que a mí me preocupaba era su salud que sabía de una fragilidad extrema y que, ahora, al verle como un espectro de sí mismo, me angustió súbitamente. Don Ramón no dio gran importancia a su estado. Llevaba ya muchos años muriéndose estoicamente, sin una queja, y no iba a cambiar su actitud, en el momento en que iba a nacer otra primavera y hablaba con un joven. Bromeó macabramente sobre sus riñones, su vejiga, su hematuria, sus dolores. Como un eco de Quevedo, hizo burlas de los médicos, los cirujanos, los farmacéuticos y los enterradores, asegurándome que hacía todo lo posible para escapar de sus manos, aunque lo cierto era que con su resistencia a seguir los tratamientos, se entregaba cada vez más a la tumba. Pronto cambió de conversación y me preguntó

si yo conocía Roma. Le dije que muy poco, pues solo había estado cuatro o cinco días insuficientes hacía un par de años, pero que tenía el propósito y la ilusión de volver, coincidiendo con una de sus estancias, ya repuesto de sus achaques, para que me sirviera de «cicerone».

No pude darle mejor pie para enfrascarse en la más hermosa divagación que le había oído en mi vida. Con su portentosa erudición histórica y artística—de la que tan poco se ha hablado al estudiar su vida y su obra—me condujo, prendido por el hilo mágico de su palabra, que parecía haber recobrado aquél día todo el esplendor de sus mejores páginas preciosistas, a través de la Ciudad Eterna, por sus paisajes y jardines, por sus palacios y museos, por sus monumentos y sus ruinas. Puedo afirmar que aquella segunda visita «imaginaria» a Roma, me dejaría para siempre un recuerdo mucho más vivo aún que la primera real. Cuando ya muerto don Ramón volví años despues—también muy brevemente—lo que conocía y lo que ignoraba de la Urbe se me apareció iluminado más que por el sol de la Romaña, por el lejano y refulgente verbo del gran artista de la palabra. Don Ramón disfrutaba de lo lindo viéndome hechizado por sus descripciones. Después de detenernos en el Campidoglio junto a la estatua ecuestre de Marco Aurelio y en la Villa Borghése para deshojar unas madrigalescas rosas del Pincio de fragancia rubeniana a los pies del divino desnudo de Paulina Bonaparte, me miró con sonrisa mefistofélica y me preguntó:—¿Tuvo usted ocasión de presenciar alguna solemne ceremonia pontificia en la Basílica vaticana? Al decirle que no, aunque claro es, había visitado el soberbio templo,me dijo:—¡Pues no sabe usted lo que es bueno! Imagínese... Y empezó a describir en deslumbrante tecnicolor uno de esos espectáculos que hoy conocemos todos a través de los noticiarios cinematográficos o televisivos. La encendida palabra del poeta precisaba en mi oído todos los matices de la luz en San Pedro: el oro de los millares de cirios, la plata de los altares y candelabros, los cascos y corazas de la guardia noble, el amarillo y el azul de los uniformes diseñados por Rafael para la guardia suiza, el carmín de los damascos y terciopelos que cubrían las paredes, el escarlata y el violeta de los ropajes de cardenales, arzobispos, obispos y

monseñores; el blanco de los monaguillos y los angélicos cantores infantiles del coro. De pronto, la argentina voz de las grandes trompetas, anunciadoras de la presencia de Su Santidad. Entre el rítmico ondular de plumas de los inmensos flabelos, que multiplicaban los rizos azulencos del humo del incienso en ascensión majestuosa hasta la inmensa cúpula, apareció la silla gestatoria, bamboleante como una navecilla, y en lo alto de ella, el Santo Padre, revestido con su tiara y su manto de brocado blanco y oro, y —perdón por no tratar de atenuar la graciosa forma verbal en diminutivo utilizada por el gran artista para rematar con una estridente nota esperpéntica o con una transposición grotesca de la realidad que diría Fernández Almagro, su descripción insuperable— «cagadito de miedo». ¡A las puertas de la muerte, don Ramón seguía siendo a la vez que el artífice genial de la palabra, el poseedor de la enorme concentración expresiva, la tajante concisión, tan opuesta a la opulencia musical y un tanto de la prosa modernista, con las que dejaba en su hilarante y vistosa caricatura, o en su duro esqueleto decepcionante, los objetos, como dice con gran acierto Eugenio G. de Nora en «La Novela española contemporánea».

No volví a ver a don Ramón. En mis cada vez más esporádicas apariciones por la tertulia de La Granja, casi deshecha por la política, o en mis encuentros con Melchor Fernández Almagro en los estrenos teatrales, me enteraba de la lenta y patética agonía del gran hombre en un Sanatorio de Santiago de Compostela, en la que le acompañaban alguno de sus hijos, varios viejos amigos de juventud reencontrados, con los que intercambiaba nostalgias, y un grupo de jóvenes admiradores a quienes se deben los relatos verbales o escritos de sus últimos días y sus últimas horas, en las que manifestó a su amigo de toda la vida, Andrés Díaz de Rábago, «católico muy piadoso», que le sugería la necesidad de prepararse a morir: «Yo creo que siempre he estado a bien con Jesucristo...» aun cuando llevara muchos años sin practicar la religión. Como dice Ramón Gómez de la Serna, «queda en discusión su último estado de espíritu», pero yo quiero suponer que al decir aquellas palabras, el moribundo no empleaba un subterfugio para esquivar la recepción de los Sacramentos. Al con-

trario, don Ramón sabía que, por muchos que hubieran podido ser sus pecados, siempre había estado bien con Jesucristo, pues la virtud que más agrada al Divino Maestro en los hombres, la Caridad, nunca faltó en su alma «católica y sentimental». Durante muchos años había vivido dedicado no sólo a dar belleza a manos llenas a sus semejantes, sino también a practicar, con esa «humildad ejemplar» de que ha hablado su hijo Jaime, las obras de misericordia, ignoradas casi siempre por quienes le conocían superficialmente.

Quien en momentos de terrible necesidad física, entregó un día todo el dinero de que disponía para vivir un mes a la mujer de un obrero accidentado, según cuenta Pérez de Ayala en «Troteras y Danzaderas»; quien, mucho después, en momentos de terrible animosidad política, cuando la monarquía se tambaleaba, olvidó diferencias y actitudes antidinásticas para enviar las «Sonatas», humana y respetuosamente dedicadas, al desdichado Príncipe de Asturias, enfermo de hemofilia y de melancolía en el Palacio de Oriente, al enterarse casualmente por su médico y gran amigo el doctor Salvador Pascual, médico también del heredero de la Corona, de que el príncipe había manifestado su deseo de leerlas, y, probablemente, su imposibilidad de conseguirlas—anécdota que me refirió hace un par de años Jaime del Valle-Inclán y Blanco—podía creer sincera y razonablemente, que no le sería necesario ese punto de contrición final con el que se alcanza en el último minuto la gracia de la serenidad para rendir el alma al Creador.

Murió Valle-Inclán el 5 de enero de 1936, víspera de la Festividad de los Reyes Magos, por quienes sentía una ingenua y supersticiosa devoción que, según dice Fernández Almagro, le hizo dar a todos sus hijos el nombre de Baltasar, con el deseo de ponerles bajo el patrocinio de los Magos de Oriente, a quienes se atribuye tradicionalmente la virtud de librar de la alferecía a cuantas personas lleven el nombre de alguno de ellos. En una de las «historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones» que en su niñez le contara la doncella de su abuela, Micaela la Galana, mientras con sus dedos

arrugados daba vueltas al huso, recogidas en su libro «Jardín umbrío», recreó muchos años antes el viaje a Belén de los misteriosos personajes. Quizá si una tierna mano femenina hubiese acercado hasta sus labios incoloros y abrasados una imagen del Niño-Dios nacido en el pesebre, Don Ramón, agonizante, hubiese repetido el gesto piadoso de los Reyes, descrito por su mágica pluma: «Para que no se despertase, con las manos apartaban las luengas barbas que eran graves y solemnes como oraciones.» Pero al alborear 1936, los tiempos no estaban para gestos piadosos, sino todo lo contrario, de quienes velaban a los moribundos o acompañaban al cementerio, despojado de su dulce nombre de camposanto, a los difuntos. Así, pudo producirse ante la enorme concurrencia que escoltó acongojada hasta su última morada a don Ramón del Valle-Inclán—en cuya papeleta de defunción no figuraba uno solo de esos «Exmos» y esos «Ilmos», prodigados por todos los régimenes a tantas mediocridades—un terrible episodio de fanatismo, cuyo relato tremendista nadie hubiese podido hacer mejor que el creador del «esperpento». Un estudiante extremista presente en el sepelio, consideró ofensivo para Valle-Inclán y para la Libertad de conciencia de la Constitución republicana, el que en la tapa del ataúd que contenía sus restos figurase la cruz. Y cuando los sepultureros lo bajaban con las cuerdas a la tierra, blanda por el orbayo compostelano, quiso realizar, antes de que cayeran las primeras flores y las primeras paletadas, el acto irespetuoso y sacrílego de arrancar el crucifijo. Perdió el equilibrio y cayó, aplastando con su peso el frágil ataud de humilde pino pintado, por entre cuyas astillas asomó por última vez a la luz de su Galicia natal el rostro de uno de los más altos creadores de la literatura española y—al menos para mí—el genio humano y asequible, cuya persona y cuya obra continúan al cabo de treinta y tres años de su desaparición, inmarcesibles en mi memoria de amigo y en mi sensibilidad de lector.

VALLE-INCLÁN ARTISTA PURO

Como si todavía se mantuvieran en pie los recelos, la incomprensión y el pitorreo que flanquearon los primeros pasos de la carrera literaria de don Ramón del Valle-Inclán, o las envidias, el despecho y la ira suscitadas por la gran gloria adquirida en los últimos ya en las fronteras de la Eternidad, al cumplirse el primer centenario de su nacimiento callaron muchas voces, permanecieron cerradas muchas puertas, no se conmovieron muchos elementos exquisitamente intelectuales o «municipales y espesos», y se dejaron sin reparar viejos agravios y necios prejuicios, sin bautizar con su nombre a las calles, plazas, cátedras o grupos escolares que lo pedían a gritos, sin colocar lápidas de mármol o placas de bronce en las fachadas de las casas en donde vivió, sufrió y creó, sin estampar su efigie en una emisión filatélica, en la que cada valor hubiese podido reproducir uno de los espléndidos retratos que le hicieron los grandes pintores amigos suyos—Zuloaga, Juan de Echevarría, Ricardo Baroja, Anselmo Miguel Nieto, Picasso, Vázquez Díaz, Maside—, sin erigir bustos o fuentes a su memoria en los jardines de los pazos gallegos o los sitios reales, inspiradores de tantas hermosas páginas de las *Sonatas*, las *Comedias bárbaras* o las farsas líricas de *La Marquesa Rosalinda*, *La enamorada del Rey* o *La Reina castiza*... Con la excepción del Teatro Nacional María Guerrero, que en forma limitada y a mi juicio con escaso acierto le dedicó un programa en vez de un ciclo, ni una sola compañía de teatro profesional o aficionado se atrevió a montar una de sus tragedias, farsas o esperpentos. Ningún editor tuvo a gala reimprimir una de sus novelas o uno de sus libros de versos, en ediciones de lujo o populares. Viviendo como se vive en plena vorágine de mecenazgos estatales, provinciales, municipales, financieros o comerciales, a nadie se le ocurrió instituir un premio literario con su nombre. A pesar de la fiebre del cine, la radio y la televisión, tampoco se pensó en convocar un concurso para elegir un guión cinematográfico, radiofónico o televisivo, capaz de llevar a uno cualquiera de esos modernos medios de comunicación del artista con las masas, incorporándola a las nuevas técnicas, la rica variedad de los asuntos y los persona-

jes valleinclanescos, que tantas veces parecen creados para ellas más que para las candilejas o las bibliotecas. Solo el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid publicó en Julio-Agosto de 1966 un número extraordinario de sus Cuadernos Hispanoamericanos en el que treinta y dos profesores, eruditos y ensayistas españoles, franceses y argentinos, rindieron un espléndido homenaje a Valle-Inclán. Y solo algunos beneméritos centros culturales de provincias, se sumaron con ciclos de conferencias y representaciones sueltas a cargo de entusiastas grupos juveniles.

Los extraños y herméticos silencios de la Real Academia Española, la Sociedad General de Autores de España, el Instituto Nacional del Libro Español, el Sindicato del Espectáculo, las cátedras de Literatura de las Universidades y los Institutos de Enseñanza Media, y de algunos de esos grupos intelectuales que tantas veces gustan de promover homenajes fuera de tiempo y de sazón, tergiversando maliciosamente biografías y obras, fueron tan lamentables como injustos con las numerosas facetas literarias y humanas de don Ramón, tan divergentes y contradictorias en apariencia, para cualquiera que no se haya dado cuenta de la genial versatilidad de aquél artista puro y total que vivió entregado en cuerpo y alma a su Obra, sin que nada ni nadie pudiera apartarle de ella, ni siquiera en esos momentos de desengaño y amargura que acongojan al creador en lucha con la materia que tiene entre las manos.

Al considerar a Valle-Inclán como un artista puro y total —quizá con Juan Ramón Jiménez y con Gabriel Miró el más puro y total de nuestros escritores—no me sumo a quienes piensan, como su paisano Salvador de Madariaga—que se trata de un autor hueco y deshumanizado, sin otras preocupaciones que las puramente estéticas. No. Para mí, Valle-Inclán no es eso, ni creo que, como malpensaba sin acertar Pío Baroja, utilizaba para su literatura un afectado falsete de máscara, marginalmente humano. Tampoco estoy de acuerdo con algunos jóvenes escritores de hoy que tildan a su obra, o al menos a una gran parte de ella, de inútil «dilettantismo», porque no la caracterizan esos elementos adjetivos, introducidos en la literatura actual, que se llaman el «compromiso», el «testimonio» o la «denuncia», tantas veces uti-

lizados como sustitutivos o como trampolines por algunos ambiciosos de ganarse un puesto en la literatura, a quienes irrita que se les diga que hacen «literatura», a quienes avergonzaría que sus obras fuesen consideradas «obras de arte», quizá porque son incapaces de hacerlas.

Las biografías de Valle-Inclán demuestran que vivió entregado al servcio de su vocación de escritor, de artista, con esa exclusividad y austeridad que hoy se han bautizado administrativamente con el nombre de «plena dedicación». Por no querer separar su arte de su vida, para ganar ésta renunció desde la juventud a emprender cualquier camino que le robara su salvaje independencia de artista. Uno tras otro iría abandonando cuantos se le brindaron: la carrera universitaria que se negó a terminar, el trabajo de la emigración, la burocracia en la que se le proporcionó un modesto y temprano destino, pronto tirado por la ventana. Incluso dentro de la Literatura, que era evidentemente su vocación inquebrantable, esquivó en cuanto le fue posible las servidumbres a editores o empresas periodísticas que pudieran coartar su libertad creadora, y sólo aceptó colaborar en las revistas creadas por sus amigos de juventud primero, y luego en los grandes periódicos nacionales, en donde pudiera escribir lo que se le antojara.

Bien notorias la sutileza de su ingenio y el brío polémico de su pluma y viviendo en épocas de encrespadas pasiones políticas y libertad para el denuesto, no le faltarían ofertas para alquilarlos al servicio de esto o aquello, o contra esto y aquello, rechazadas siempre con heroica dignidad, aunque el hambre le pespunteara de calambres el estómago. Ese periodismo—decía—«avillana el estilo», que quería mantener incólume, por el «anhelo de perfección de su obra», que, a pesar de los pesares, Baroja no podía por menos de reconocerle con admiración. Ni por un plato de lentejas, ni por una prebenda, ni siquiera por una pingüe pensión que le ponga a cubierto de miseria, un artista puro y total, que además sea un hombre austero, es capaz de flexibilizar su espinazo y de falsearse a sí mismo, prestándose a indecentes transacciones. Valle-Inclán, que no quiso servir a nadie más que a sí mismo y a su gloria literaria, fue primero carlista por asco, pero sin ambición, y luego republicano, por asco también, pero sin esgrimir factura

alguna preparada por la codicia o la vanagloria. Como en absoluta pobreza, nada mendigó, nada obtuvo, y al llegarle la hora final pudo dejar, como muy pocos escritores, una fama igualmente reluciente por su genio y por su honradez. Murió sin más premios ni laureles que los ganados honestamente, sin doblegar su espíritu ni empañar su orgullo.

Ramón Pérez de Ayala trazó un soberbio retrato de Valle-Inclán al convertirle en el personaje Alberto del Monte-Valdés, de su novela «Troteras y Danzaderas». Le presenta escribiendo en la cama y le describe como «un hombre flaco, barbudo y sombrío» que a la primera ojeada «ofrecíase como el más cabal trasunto corpóreo de Don Quijote de la Mancha. Luego se echaba de ver que era, con mucho, más barbudo que el antiguo caballero, porque las del actual eran barbas de capuchino. De otra parte, la aguileña nariz de Don Quijote había olvidado su joroba al pasar al nuevo rostro, y, aunque saledizа, era ahora mucho más bien, nariz de lezna». «Monte-Valdés—añade—peleaba, a su modo, por un ideal de arte, y cuanto más recia era la escasez en la casa, más se le entiesaba y endurecía la raspa, que no la doblaba ante nadie. Solamente entre españoles se encuentra el tipo de hombre que ha hecho compatible el hambre con el orgullo y a quien no envilece la pobreza. No era raro que durante aquella época de conquista, Monte-Valdés permaneciera algunos días sin salir del lecho, habiendo empeñado el único traje que poseía, por no morirse de hambre él y su servidumbre.»

Ya se sabe hasta dónde llegan el genio y la figura de los españoles. La novela de Pérez de Ayala está fechada en noviembre de 1912. Veinte años más tarde—el 27 de julio de 1932—su modelo vivo, escribiría esta carta dramática a su amigo Ruiz Contreras, transcrita por Melchor Fernández Almagro en su biografía de Valle-Inclán:

«Mi querido Contreras: Recibí su buena carta. Estoy abrumado. Ayer empeñé el reloj. Ya no sé la hora en que muero. Como tengo que cocinar para los pequeños el fogón acaba de destrozarme la vejiga. Ni salud ni dinero, y los amigos tan raros. Por eso le agradezco doblemente su carta. Si en mi experiencia,

desengañada, ya no puedo acogerme a ninguna esperanza, me trae un consuelo. No crea usted, sin embargo, que me desespero. Yo mismo me sorprendo de la indiferencia con que veo llegar el final. He convocado a los hijos y les he expuesto la situación. También ellos tienen el alma estoica. Les he dicho: «Hijos míos, vamos a empeñar el reloj. Después de comernos estas cien pesetas, se nos impone un ayuno sin término conocido. No es cosa de comprar una cuerda y ahorcarnos en reata. No he sido nunca sablista y quiero morir sin serlo. Creo que los amigos me ayudarán, cuando menos para alcanzaros plazas en los asilos. Yo me acogeré al asilo Cervantes. Allí tengo un amigo: don Ciro Bayo.» Como pequeños héroes, se tragaron las lágrimas y se han mostrado dispuestos a correr el temporal sin darle demasiada importancia. En rigor, no la tiene, y si alguna vez yo se la he dado, es porque me salgo del hecho cotidiano de una familia sin recursos, con el padre enfermo. Tal dolor vulgar, repetido a diario, no merece sacar el Cristo de mi nombradía literaria. Esta condición mía acentúa el episodio, dándole importancia; pero eso es ante la opinión ajena, no para mí. Lo que más me obsesiona es el pensamiento de no poder morir tranquilo: ver llegar despacio la muerte en las tardes serenas. Cerrar para siempre los ojos, sin que en el ínterin me aflija e inquiete por carecer de algún dinero. Escríbame, querido amigo. Siempre suyo...»

Lo que más le amargaba por aquellos días no era tanto que el gobierno republicano le hubiese aceptado la dimisión de su primer cargo de conservador general del Patrimonio Artístico Nacional, como la falta de sentido artístico del ministro de Instrucción Pública, del de Hacienda, de los subsecretarios, de los directores generales, de los diputados y del país en general. También seguía en carne viva la herida abierta en su sensibilidad de escritor consciente de su genio, por el brutal desaire de la Academia de la Lengua, que acababa de perder su título de Real, al declarar desierto el Premio Fastenrath, al que don Ramón había presentado el mejor libro que sin duda habrá aspirado a él —«Tirano Banderas»—cuya hermosura verbal «limpiaba, fijaba y daba un esplendor» a nuestro idioma y probablemente muy superior a cuanto había hecho la docta Casa en el quinquenio que

debe mediar entre una concesión y otra. Su indignación no ya con el cotarro académico sino con todo el flamante «ruedo ibérico» o el «esperpento» del nuevo régimen, le hicieron adoptar como hija cierta frase de una comedia benaventiana, clamorosamente acogida por el público al pronunciarla en la escena del teatro Fontalba un personaje: —«¡Quién pudiera emigrar!» Tenía el propósito de hacerlo si su salud mejoraba, no sin afirmar que si moría en América, rechazaba de antemano los pésames oficiales y los honores póstumos.

Una rectificación de actitud de la república, impidió que Valle-Inclán fuese a morir en el exilio voluntario, al nombrarle en 8 de marzo de 1933 director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Nombramiento que en su día suscitó muchos comentarios desfavorables de pintores, escultores y músicos, que consideran feudo exclusivo de ellos el «sagrado recinto» y toman a ofensa la entrada en él de un poeta. Hay muchos que todavía no han perdonado a la república el nombramiento de Vallé-Inclán, ni a Valle-Inclán su aceptación. No obstante—como dice también Pérez de Ayala—«para Montes-Valdés no existía sino un sentido estético; el de la vista. De sí mismo solía decir: «No tengo oído; la música de ese teutón que llaman Wagner me parece una broma pesada. Sin embargo, me envanezco de sentir la emoción de la armonía, el acento y el ritmo mejor que los músicos profesionales, y he llegado a ello a través de la pintura. No conozco sentencia más aguda y veraz que aquella de Simónides, el Voltaire griego: *La pintura es poesía muda; la poesía es pintura elocuente.* Y decir poesía y armonía es una cosa misma». Y así era en verdad. Gran prosista y poeta, había conseguido maravillosas sonoridades en el párrafo y la estrofa, ensamblando los vocablos según su color. Quijote, no sólo en la traza corporal, sino también en el espíritu de su arte, manipulaba el lenguaje descubriendo haces de palabras como ejércitos de señores magníficamente arreados, allí en donde los demás no veían otra cosa que rebaños de borregos iguales, a medias desvanecidos detrás de una polvoreda; porque para él cada palabra tenía su corazón, su abolengo pragmático y su armorial.»

Cuando escribe esto Pérez de Ayala, todavía no ha caído el terrible anatema social sobre el concepto «el Arte por el Arte»,

que sirviera de lema a los grandes artistas de la pre-guerra, y Don Ramón se mantiene en su línea barroca, preciosista y modernista. Pero cuando en el otoño de 1924 triunfan en Europa las ideas que asimilan el arte y la vida social, y Valle-Inclán ha cruzado la línea divisoria entre su estética «modernista» y la sorprendentemente nueva del «esperpento», un alto poeta y exigentísimo crítico teatral, Enrique de Mesa, analizaba con ocasión del estreno en Madrid de «La cabeza del Bautista», la obra escrita hasta la fecha por Valle-Inclán, al que consideraba «el corifeo, el precursor, el heraldo de una escuela que tuvo y aún tiene muchedumbre de prosélitos. Cuando los años pasen, y en el cedazo de los siglos se ciernan y limpien todas las semillas literarias, caerá, hondo y limpio, al exiguo montón de lo representativo y perdurable, este grano español «muy antiguo y muy moderno», que la mano tradicionalista y revolucionaria del poeta arrojó sobre los surcos nacionales.» No sé qué dirían algunos escritores y críticos actuales para quienes la realidad de las cosas consiste en mantener intacta la ligazón tosca y prosaica que las une, al leer en Enrique de Mesa que precisamente «porque Valle-Inclán ha sabido apoderarse de la realidad de las cosas» ha sabido romper esa ligazón, «y, en suprema y plástica sensación, ha acertado con la vestidura noble, con la forma nueva que en fin de cuentas, es el único arte. Como joyero sutil y sabio, escudriña entre las fulgurantes luces de las gemas y piedras preciosas aquellas de más noble color, de matiz más delicado, y engarza en el torzal sedeño de su estilo los joyeles no profanados por la plebeya curiosidad de las gentes. Valle-Inclán percibe en las palabras el aroma no aspirado, la luz no vista, el sentido estético y prócer. Nuevo y feliz casamentero, empareja los vocablos de consorcio inesperado, pero tan revelador, expresivo y armonioso, que no disuena y logra vida perdurable». «La personalidad del novelista, no se desfigura en su paso por la escena. Lo dramático es lo característico en la obra íntegra de Valle-Inclán», quien «posee un concepto sensual y plástico de la escena; pictórico en un principio; exclusivamente escultórico después. Las figuras de las Sonatas, acaso puedan ser figuras de un tapiz; los ciegos y mendigos de sus tragedias bárbaras, barroquismo de expresión inflamado de aliento lírico, son esculturas

escritas, modeladas, vivas y aún calientes de la mano del creador. Los héroes arcaicos y rústicos de «Voces de gesta» son tallas de madera, cajigas vivientes de los bosques milenarios; las personas de «Luces de bohemia» o las de «La cabeza del Bautista» son carne lacerada y desnuda, donde laten y se encrespan los instintos primarios, la esencia humana. Aquí, el limpio raudal de la poesía no corre entre márgenes de flores; se difunde por las calles hediondas y estercolarias, que los hombres y las mujeres transitan arrastrando en suspensión las impurezas de ellas.—Acaso un tiempo las frondas del jardín de Valle rumorearon musicalmente el soplo magistral de otro poeta; quizá la fragancia que en sus primeras rimas se percibe la trajera el viento de un plantío de rosas darianas. Saben a Rubén «Cuento de abril» y «La marquesa Rosalinda». Pero luego, la personalidad del poeta irrumpe sola y victoriosa con todas las características que ya no han de amenguar, ni perder, con giros y vocablos más cerca de la castellana Celestina que de los antañones cancioneros galaico-portugueses.»

Tanto Ramón Pérez de Ayala como Enrique de Mesa, enconados detractores de don Jacinto Benavente, a quien con insistente crueldad—heredada hoy por algunos críticos de mucha menor preparación intelectual que ellos—negaron y niegan sistemáticamente el pan y la sal de un mínimo elogio, coincidieron con el autor de «Los interes creados» en el juicio sobre el arte de Valle-Inclán, pero quedándose mucho más cortos. Don Jacinto, siempre amigo y admirador sincero de don Ramón, dijo en una ocasión, después de declarar que el mejor novelista español del momento era don Pío Baroja; «A Valle-Inclán no le cuento entre los novelistas, porque Valle-Inclán es más que novelista; es todo. Sería empequeñecer a Valle-Inclán clasificarle en un género determinado».

Recordando aquella declaración suya, muchos años atrás, añadía que Valle-Inclán era «uno de esos espíritus excelsos, de tan alta calidad en quien lo de menos es la actividad en que se manifiestan. Como Leonardo de Vinci, como Miguel Ángel, como Benvenuto Cellini y otros grandes artistas del Renacimiento, de ese mismo linaje era Valle-Inclán. Sus obras, como la Tragedia

griega, son un compendio de todas las artes: poesía, música, pintura... Son todo un arte y toda una literatura».

En efecto, así, es. En la obra de Valle-Inclán parecen reunirse todas las calidades de la belleza plástica, sonora y coreográfica. Y en la lista de sus títulos, aparecen todos los géneros de la vieja preceptiva literaria—incluso la épica, a la que se acercan algunos pasajes de «Voces de gesta» y de «La guerra carlista»—amén de otro—el esperpento—invención suya de imposible imitación, aun cuando algunos novelistas y dramaturgos lo hayan intentado, sin acercarse ni remotamente a la fuerza tocada de la gracia, a la brutalidad chorreando poesía, al vigor coloquial, al sabor popular, a la prodigiosa estilización al revés del vocablo y la aristocracia de la tragedia.

A pesar de su deliberada intención de destruir la Belleza creada con sus propias manos que, de pronto, parecía «musiquilla de violín» a quien había amado por encima de todas las cosas bellas a la música «porque es una fragancia de la emoción»; a pesar de que el invento del «esperpento» equivalga al ingreso en una Trapa del epicúreo harto de carne, o en el sanatorio del intoxicado por una maravillosa droga, sigue escribiendo el castellano «más perfecto y acabado», según Antonio Machado, en el que «lo galaico —según afirmación de Unamuno—va en el ritmo, en el acento en la marcha ondulatoria y, a las veces, como oceánica de su prosa, en su sintaxis, con más arabescos que grecas, con más preguntas que respuestas». El supremo artista del lenguaje—más artista que poeta, no lírico sino profundo, con más ojo y más oído que emoción, con mucho de primitivo y medieval, tanto en lo duro como en lo delicado, a juicio de Juan Ramón Jiménez—consiguió en los años finales de su arte, lo que el profesor Guillermo Díaz - Plaja, en su magnífico libro «Las Estéticas de Valle-Inclán»—quizá uno de los mejores homenajes tributados en su Centenario al autor de las «Sonatas»—define como «sublimar hacia abajo los altos ideales de su creación estética.»

Según otro crítico—Federico Sáinz de Robles—la obra valleinclanesca, tan rica en matices, tan sugestiva en la temática, nació, en fusión admirable de la propia naturaleza de Valle-Inclán, de su espíritu gallego y del arte modernista. A Valle-Inclán—aña-

de—«le cabe la gloria de haber realizado en la prosa la revolución que en la poesía capitaneó Rubén Darío: reconstruirla, sanearla, rejuvenecerla, darle empaque y gracia de tiempos nuevos. Nada importa cuanto de decadente, de afectado, cuanto de exquisitez rebuscada hay en el arte de Valle-Inclán, ni tampoco advertir cómo en la mayoría de sus obras busca más la forma que el fondo, da más importancia a la sensación que al sentimiento, a la palabra que a la idea. Todo cuanto escribe tiene tal novedad, se agarra con tanta fuerza a la sensibilidad del lector, que alcanzaría el calificativo de inolvidable de cualquier juez que se nombre para sentenciar. *Simbólico* por los medios, *sensacional* por el fin, *rítmico* por la forma, Valle-Inclán nos hace saborear la mezcla deliciosa de un idealismo bebido en fuentes europeas, un sentimentalismo melancólico y misterioso innato en su galleguismo, un desgarro delirante de revulsión emotiva basada en temas plebeyos y crudísimos. Pero en cualquiera de los tres períodos señalados por los críticos en la producción de Valle-Inclán, su prosa es tan trabajada y adherida al escritor que le convierte en inimitable.»

Lo curioso es que Valle-Inclán no trabajaba su prosa sobre las cuartillas como hacen tantos escritores causando un gran asombro en los espectadores profanos que al ver la cantidad de correcciones e interpolaciones en sus manuscritos, se preguntan—como hace años tuve ocasión de oir a una joven visitante estupefacta en la Cartuja de Valldemosa ante los autógrafos de Jorge Sand: «¿Cómo es posible que fuera una buena escritora esta mujer? ¡A juzgar por lo que tachaba, no debía tener idea de lo que iba a decir!»

Valle-Inclán no necesitaba—como dice Baroja hablando de su propia lucha para la conquista del estilo—«suprimir «qués», quitar gerundios, perseguir asonantes, poner «naciera» en donde estaba escrito «había nacido». No lo necesitaba porque cuando se acostaba para ponerse a escribir, tan pensadas y repensadas tenía las descripciones de personas o paisajes, tanto había pulido y limado los diálogos, al repetirlos veinte, cincuenta o cien veces en voz alta mientras recorría a zancadas su habitación para fijar la estructura de las frases, hallar su cadencia interna indispensa-

ble, alumbrar la imagen insólita y adecuada o el modo verbal requerido para planificar a su gusto el tiempo y el espacio, que la pluma podía correr veloz sobre el papel durante horas y horas, sin necesidad de volver atrás a fin de suprimir un vocablo que rechinara en la melodía o de añadir el bemol o el sostenido de un adjetivo que endulzara o sazonase el párrafo. Desde sus primeras páginas conocidas, sorprenden la seguridad y la fastuosidad intuitivas de su arte. Máxime cuando se sabe que en sus exámenes de gramática, retórica y literatura en el Instituto de Pontevedra y en la Universidad de Santiago, no obtuvo muy buenas calificaciones y que en su posterior formación intelectual predominaron el desorden y la falta de sistema.

Quizá la suma de las altas opiniones mencionadas y la de muchísimas más emitidas dentro y fuera de nuestro país acerca de la obra de Valle-Inclán, no baste para convencer de su extraordinaria calidad artística a muchos jóvenes escritores de hoy que, al no disponer de un instrumento eficiente para trasladar en forma clara y bella a las cuartillas los altos pensamientos agolpados en sus mentes, se encogen de hombros ante los intrincados problemas del idioma y del estilo. Asiéndose como a un clavo ardiendo a la teoría—dudosamente cierta—de considerar perniciosa para el escritor actual no ya la Retórica sino incluso la Sintaxis, intentan justificar su ignoracia gramatical y humanística, sacando el ejemplo de don Pío Baroja. Como es sabido, Baroja, reconociéndose incapaz de competir con los maravillosos estilos literarios de sus contemporáneos Unamuno, Azorín y Valle-Inclán, solía alardear de un absoluto desprecio a la gramática y a los «ruidos bonitos» de la retórica. Ahora bien, cuantos hemos tenido con emoción en nuestras manos los manuscritos de don Pío, amorosamente conservados en la biblioteca de Itzea por su sobrino Julio Caro Baroja, sabemos, por las abundantes cicatrices de las tachaduras y enmiendas, la tenacidad con que don Pío batalló para conseguir su propio estilo inimitable, que también era ARTE y contenía su carga retórica, si no de tropos y metáforas, de paradojas, que asimismo son figuras de dicción. Cosa muchas veces ignorada por quienes hablan enfáticamente en sus tertulias del «estilo directo de la cinta magnetofónica», afirman en encues-

tas que «el mejor estilo es carecer de estilo» y repiten aquí o allí unos cuantos tópicos más, igualmente viejos y no siempre exactos.

No obstante, es corriente ver cómo muchos de esos escritores o escritoras sin estilo, cultivadores de los géneros calificados de «tremendismo», de «humor negro», de «testimonio», de «denuncia», de «compromiso», etc., casi siempre influídos en cuanto a temática y técnica se refiere por los autores extranjeros en boga, pretenden disimular esas influencias, así como justificar la violencia o la salacidad de su lenguaje, amparándose en el Valle-Inclán de los «esperpentos». No faltará entre ellos el que, ignorante de la dolorida y heróica vida del gran escritor, y conocedor tan solo de esa parcela de su obra—no siempre la mejor para todos sus lectores o críticos—crea de buena fe que se acerca a Valle-Inclán, que «hace valle-inclanismo», al escribir todos los vocablos que la educación veda de pronunciar en público, y al sumarse con regodeo a la búsqueda de lo sórdido, lo feo, lo desagradable o lo espeluznante que la pluma de don Ramón supo presentar de manera insolente, descarnada y genialmente brutal, en sus últimas obras. Incluso es posible que, de vez en cuando, si unen a esa búsqueda una intención estética, satírica, moralizadora o filosófica, logren una página, un capítulo y hasta un libro «parcialmente» valleinclanesco. Digo «parcialmente», porque detrás de la carátula del Valle-Inclán burlón, satírico, acre y desgarrado, hay siempre mucho más que un simple afán de escandalizar, asustar o divertir al lector. Bajo el desenfado cínico del concepto y el vocabulario sabiamente escogido por su agresividad o su sonoridad en los estractos más sucios y violentos del idioma, se adivina una intención más noble, una dirección más alta. Cuando Valle-Inclán trata de hacer reir, no sólo procura que la risa no ofenda a la inteligencia, sino que sea la inteligencia la que descubra al lector o al espectador del «esperpento» las razones irónicas y sutiles de la parodia literaria o histórica que lo inspiraron, por lo cual, a mi juicio, los «esperpentos» nunca llegarán a ser verdaderamente populares, por cuanto son una estilización grotesca de la realidad, mucho más difícil, y tal vez más artística, que la estilización lírica del preciosismo. Por otra parte, cuando Valle-Inclán revuelve el cieno de la inmoralidad, no lo hace por escarnecer a la Moral sino

para ponerla de relieve sin nombrarla ni pretender erigirse en su paladín.

Sería gratísimo saber que esos escritores actuales, convencidos de que «hacen valleinclanismo» al seleccionar palabrotas y escudriñar en el vicio o la picaresca de nuestros tiempos, o al dedicarse a la feroz murmuración en sus tertulias cafeteriles, simultanearan todo ello con los restantes «valleinclanismos»—lírico, histórico, filosófico y hasta teosófico—patentes, por ejemplo, en «Aromas de leyenda», en «El ruedo ibérico» y en «La lámpara maravillosa», ese libro difícil, de hermética hermosura, desconocido casi, en el que el artista puro acierta a explicar, con gran profundidad, la pasión de la Belleza que constituyó el goce y el cilicio constante de su espíritu.

Convendría asimismo a los jóvenes escritores españoles, recordar que muchas veces el Valle-Inclán exasperado, crispado y libelista, combatiente con el arma magistral de su pluma contra esto y aquello, al incurrir en la colérica denuncia o en el acre humor negro del «esperpento», no deja de ser—como dicen Del Río y Bernadete—«el artista puro de la palabra y de la imaginación, creador de un mundo ajeno casi por completo a las preocupaciones ideológicas». Y también, que si en su arte no se manifiestan explícitamente las inquietudes intelectuales, sociales, políticas y morales centradas en torno a la incógnita de España, que daban cohesión a las creaciones de unos escritores—los de la llamada generación del 98 y otros posteriores— que defendían celosamente la independencia de su espíritu individual y raro, dichas inquietudes no dejaban de estar bien fraguadas en los cimientos de su creación artística. Los citados autores, hacen esta observación interesantísima, que nunca tuvieron en cuenta quienes censuraron a don Ramón, dedicarse «al Arte por el Arte»: «Si es verdad —dicen —que el esteticismo decadente es una de las notas esenciales (del arte de Valle-Inclán), y que todo en él se supedita al encanto poético, musical, sugerido de la palabra, no es menos cierto que todo va encaminado en su obra al anhelo de crear, sin traicionar su vocación de poeta personalísimo, *una interpretación de lo español.* España, y España vista tan profundamente como en cualquier otro escritor de su tiempo, anda por todas las creaciones del artista

gallego. Se encontraría en su sentimiento sensual y religioso, en su culto a lo medieval y gótico o a lo grotesco y barroco, en la emoción céltica y religiosa de su Galicia, en la ironía moral y quevedesca de sus Esperpentos y de sus últimas novelas. Se encontraría ante todo en el gusto y sustancia de su lenguaje egregio.»

Precisamente, esa hondísima veta nacional de su obra, es lo que la ha hecho famosa a pesar de la injusta y despectiva actitud adoptada frente a él por la Academia Española, de cuyas altas jerarquías pontificadoras jamás recibió una palma, ni de sus covachuelas administrativas una hoja de laurel o una peseta, lo que motivó un violento artículo en «El Sol» de «Javier de Izarra», seudónimo de Rafael Sánchez Mazas, al serle denegado el Premio Fastenrath. Muerto hace treinta años, la Academia de la Lengua, que ha vuelto a ser Real, no ha cambiado su línea de desvío hacia el hombre que tal vez no haya incorporado al Diccionario, pero sí a la lengua española, muchas fragantes expresiones idiomáticas, enriqueciendo el léxico hispánico al tocar con la vara mágica de la suerte los vocablos más desgarrados y plebeyos, transmutándolos en gemas expresionistas. Pero, al margen de la Academia, sorda a su clamor, los eruditos, profesores y críticos del mundo entero dedicados a estudiar y glosar su producción, no han vacilado en franquearle el paso al Olimpo de los clásicos, cuya puerta, en cambio, permanece y permanecerá cerrada por los siglos de los siglos a muchos gozadores «per accidens» de la brevísima «inmortalidad» del sillón académico.

Sabido es que la cima y compendio del Clasicismo propiamente dicho está en el arte griego y romano, aspirante entre otras cosas, a la perfección de la forma, «módulo y péndulo de la existencia: el cuerpo humano, la palabra humana, el carácter humano, el diálogo, el gesto, la actitud» por lo cual difícilmente podría considerarse clásico a un artista como Valle-Inclán, quien sólo buscaba la pefección formal de la palabra. Pero desbordando de esa antigua rigidez conceptual, el mundo moderno también considera clásicos a los escritores que sirven de modelo en el idioma que escriben. Según los retóricos y los gramáticos de los siglos XVII y XVIII, un escritor sólo podría ser considerado clásico, si tenía acreditadas estas tres virtudes: *observación, gusto* y *lenguaje*, a las

que alguien añadió otras dos: *pensamiento* y *originalidad*. Si no todas juntas y en todo momento, es indiscutible que Valle-Inclán las poseyó y exhibió por separado a lo largo de su dilatada y varia producción. Es posible, por ejemplo, que en sus primeras obras les faltase *originalidad*, por cuanto los críticos más severos (españoles todos y gallego alguno), llegaron a tildarle de plagiario de Casanova, de Barbey d'Aurevilly, de Gabriel D'Annunzio, de Oscar Wilde, de Rubén Darío y de una gran cola de etcéteras, mientras los menos implacables suavizaban el concepto *plagio* reduciéndolo a *influencia*. Pero la invención del «esperpento» aun cuando antes de él existieran una literatura y una pintura esperpénticas vagando sin encontrar su definición ni su molde estético, devuelve a don Ramón la *originalidad* que le habían embargado sus fiscales y sus jueces.

Sería exagerado decir que el *pensamiento* de Valle-Inclán alcanzase profundidades filosóficas o que de su literatura se desprenden lecciones estéticas o psicológicas como de las de un Sófocles, un Shakespeare, un Cervantes o un Quevedo. Pero es indudable que la mente del escritor capaz de componer esos libros llenos de saberes misteriosos, de hondos secretos estéticos, de recovecos místicos, de oscuras teologías y teosofías que se llaman «La lámpara maravillosa» y «Claves líricas», está muy por encima de la de muchos de sus críticos, limitados a reiterar el lugar común de un Valle-Inclán ajeno a los problemas transcendentales del espíritu humano, porque hasta los aristócratas y los aldeanos de su Galicia decimonónica, no habían llegado todavía ciertos fermentos revolucionarios sólo conocidos entonces en Alemania, Francia, Rusia e Inglaterra, por algunos ideólogos y algunos idealistas.

Tampoco se puede negar a Valle-Inclán las dotes de *observación*. Ciertamente no es un psicólogo empeñado en hurgar en las almas de los seres que le rodean, hasta esclarecer sus más íntimos recovecos, como un Dostoyewsky o un Stendhal. En cambio, ni a su aguda mirada se le va un matiz de la luz, ni a su oído atento un susurro musical de la naturaleza o una palabra rara y bella, pronunciada en los caminos y las ventas por los mendigos, los trajinantes y los labriegos, entre los cuales alienta, vive y danza el genio de la lengua. Igualmente pone una tierna atención para ob-

servar a los animales, a los pobres seres desvalidos. En cuanto a la exquisitez del *gusto* y a la riqueza, sonoridad y plasticidad del *lenguaje* valleinclanesco, creo haber hecho suficientes citas de grandes escritores y críticos, para que nadie ponga en duda cómo abundan en su obra, y como la califican de clásica.

Si yo no hubiese estado convencido igual que ellos del clasicismo de Valle-Inclán—un clasicismo vivo y fragante, operante y alegre como el de un Manuel de Falla o un Juan Ramón Jiménez—me lo habría hecho evidente hace muy poco tiempo una feliz curiosidad que me llevó a presenciar los ejercicios de «comentario de texto» en unas oposiciones para profesores de Lengua y Literatura en Institutos de Enseñanza Media. Los tres textos designados para el comentario del centenar de opositores, eran primero un fragmento de literatura medieval—el Poema de Alexandre—, segundo un soneto barroco del Siglo de Oro—el Soneto a las flores de Calderón de la Barca—y tercero, de literatura moderna, un trozo de la «Sonata de Primavera» de Valle-Inclán. Sólo uno de los opositores, identificó la obra a que pertenecía el primer texto; menos del treinta por ciento acertaron con el nombre de Calderón; en cambio, cerca del noventa reconoció a Valle-Inclán y más del sesenta precisó que se trataba de un fragmento de la «Sonata de Primavera». La popularidad de las «Sonatas» y de su autor me llenó de sorpresa, pues estando constituída la centuria de opositores por hombres y mujeres de diferentes edades, estado, condición física y procedencia geográfica, no era fácil la unanimidad plebiscitaria en el recuerdo de una obra que, según parece, ha perdido encanto e interés para las nuevas generaciones de lectores de novelas realistas, neorrealistas o superrealistas, y a la que algunos críticos consideran decadente, falsa, artificiosa, fría, anticuada en cuanto a la arquitectura y la sensibilidad, por lo que la condenan poco menos que al limbo del olvido, en vista de la escasa caracterización humana de sus personajes, y sobre todo de su protagonista el Marqués de Bradomín, a quien se quitan los tres archifamosos adjetivos—«feo, católico y sentimental»— que empleara su autor para retratarle y autorretratarse, sustituyéndolos por otros como majadero, necio, badulaque, innoble, botarate y otros análogos, despojándole incluso del donjuanismo de que presume.

El pasaje señalado para el ejercicio opositorial era uno de los iniciales del libro, en el que las cinco hijas de la princesa Gaetani cruzan un jardín italiano, con tritones y sirenas en las fuentes borboteantes, con cipreses y laureles rosas y a lo lejos el Mar Tirreno surcado de velas, y van a sentarse a un banco de piedra para componer sus ramos para una procesión. No se nombran en ese trozo ni al Marqués ni a la princesa. El único dato concreto es el de que sobre el hombro de María Rosario estaba posada una paloma. Ese dato y el estilo inimitable de Valle-Inclán fueron suficientes para renovar el impacto de lecturas antiguas o recientes en aquél heterogéneo grupo humano, que solo parecía tener en común la vocación y la preparación.

Recordando ahora el episodio, me pregunto si habría habido el mismo tanto por ciento de acertantes en cuanto al título de la obra y al autor, de haber pertenecido el trozo seleccionado por el Tribunal a cualquier otro gran novelista español, desde Galdós hasta el último muchacho consagrado por uno de los premios gordos de las Letras. Estoy seguro de que no, aun cuando se tratara de una de esas novelas que alcanzan en sus tiradas las cifras fabulosas de los vehículos espaciales. Aún suponiendo que sí la hubieran reconocido, por tratarse de uno de esos libros que por su humanidad, su fuerza, su dramatismo, su interés psicológico dejan huella profunda en los corazones de sus lectores, lo que me parece imposible es que en el momento del comentario estilístico, el trozo elegido proporcionara tanta ocasión de lucirse a los opositores glosando el virtuosismo literario del autor. Difícilmente otro escritor que no fuera Valle-Inclán, tendría en un párrafo de veinte líneas, cinco cláusulas, de las cuales la más larga era la cuarta, y la primera una oración reflexiva con el sujeto elíptico. En la segunda, dos oraciones coordinadas copulativas lo mismo que en la tercera. En la cuarta, se señalaban primero dos oraciones subordinadas de relativo, después otras dos subordinadas, unidas a las dos primeras por una coordinada copulativa. En la cláusula quinta, dos oraciones coordinadas, teniendo ambas el mismo sujeto... Oyendo a los opositores precisar todo esto y mucho más descubierto por sus ojos de linces gramáticos; al verles desmenuzar con bisturí retórico la sencillez, la claridad y la

belleza de expresión del trozo—como puede hacer con un miembro humano un cirujano—para comentar el orden de los elementos oracionales, los adjetivos perfectamente colocados, así como la plástica y sonoridad de aquella prosa de extraordinaria riqueza imaginística del texto valleinclanesco, no pude menos de pensar que, de pronto, iba a irrumpir en el frío salón en donde la oposición se celebraba, el fantasma colérico del gran artista para increpar sabe Dios con qué epítetos traídos de ultratumba, al pobre opositor en el uso de la palabra y a los graves señores del tribunal, que le escuchaban atentamente, anotando en sus cuadernitos los aciertos o errores de su comentario.

Es indudable que aquella unanimidad al identificarle, que aquella disección minuciosa de cada uno, formaban parte—como la forman estas modestas palabras mías—de su gran fama póstuma, de su canonización literaria que le ha elevado al austero retablo de los clásicos, aunque para nosotros, los españoles más bien deba estar —como dice Ramón Gómez de la Serna—«infuso como un santo barbado más en el Pórtico de la Gloria de la catedral santiagueña.»

Pero quizá todo ello desagradara al artista puro que pasó tantos años de su vida manipulando con la Belleza, jugando con el fuego mágico de las claras estrellas de su propio corazón, sin preocuparse de quiénes pudieran percibir su chisporroteo y oir su música callada, después de haber logrado convertir en contento el antiguo dolor de que nadie le escuchara. Como al cantar solo para sí con su voz más patética supo ser a un tiempo, como decía en la angustiada confesión primera de «La lámpara maravillosa», «árbol antiguo, y rama verde, y pájaro cantor», probablemente pensaría ante los homenajes que más tarde se le han tributado, que esa abrumadora gloria póstuma había dado muerte al ruiseñor que siempre quiso ser, «que no mira a la tierra desde la rama verde donde canta.»

Valle Inclán. Novelista

A la muerte de su padre, acaecida en 1890, el estudiante de Leyes en la Universidad de Santiago de Compostela Ramón

del Valle y de la Peña, a quien se le acaban de atascar las asignaturas de Hacienda Pública y Derecho Internacional Público, decide vender los aborrecidos libros de texto, abandonar la estudiantina, renunciar a algún dulce amor de juventud y tender las alas de sus ilusiones literarias hacia la Villa y Corte, adonde llega en 1891. No se sabe si recomendado por alguien o por su presentación espontánea a los directores de las publicaciones, consigue ver impresos en algunas de ellas varios artículos y cuentos. Pero a los pocos meses de estancia en Madrid, cuando ya se ha hecho una cabeza llamativa y rebuscando en el historial de sus antepasados ha encontrado el nombre completo, «sonoro y significativo» de don Ramón María del Valle-Inclán con el que pasará a la inmortalidad (lo mismo que su contemporáneo el poeta italiano Gaetano Rapagnetta ha encontrado el eufónico de Gabriel D'Annunzio) siente, en 1892, la imperiosa llamada de América, que a tantos corazones galaicos fascina.

En una fantástica y famosa autografía, Valle-Inclán dirá poco después que embarcó para México en la fragata «Dalila», «como final a unos amores desgraciados». Es posible que esos amores fuesen los juveniles compostelanos con una muchacha, hija de un gran amigo de su padre y hermana de don Andrés Díaz de Rábago, el acompañante y consejero espitual en las últimas horas de su existencia. La desgracia de aquél idilio burgués y puro—en nada semejante a los narrados en sus primeros cuentos—sería, sencillamente, la oposición de la familia Díaz de Rábago a que la joven siguiera perdiendo el tiempo en un noviazgo con muy pocas probabilidades de desembocar en un matrimonio sereno y plácido, con un mínimo de bienestar material asegurado, dada la carencia de oficio y beneficio de aquél mozo con la cabeza llena de fantasías y quimeras. En otras ocasiones, como ya dije más arriba, Valle-Inclán afirmaría haber ido a México, porque México se escribe con equis. Sin duda, esa atracción de la equis se deba a que tal letra significa el misterio, el enigma, la incógnita, tan fascinadores para su espíritu ávido de aventuras de todo género.

En México, Valle-Inclán no podía reivindicar el Reino de Nueva Galicia, ni descubrir nuevas tierras, alumbrar nuevas

minas o acaudillar nuevas revoluciones. En México tendría que trabajar duramente como trabajan en todas las Américas millares y millares de gachupines. Parece ser que contaba en México con algún pariente lejano—¿quién que es gallego no los tiene en toda la vastedad de las Indias Occidentales?—dedicado como tantos emigrantes al honrado comercio, que tal vez pudiera echarle una mano y proporcionarle un medio para ganarse los frijoles, si no encontraba las aventuras soñadas. Tal vez el egoísmo y frialdad de aquél pariente, le inspiraran treinta y tantos años más tarde la figura de alguno de los miembros de la colonia española de Santa Fe de Tierra Firme, adictos a la persona del generalito Santos Banderas.

En todo caso, el barco que le llevó hasta Veracruz no fue la fragata «Dalila» sino el vapor «Havre»—a bordo del cual firmaría su cuento «La generala»—en donde trabó conocimiento con cierto emigrante asturiano, impresor y propietario de un periódico de Veracruz, quién le brindó sus columnas. De dicho periodiquito local, pasaría a «El Universal» de la capital de la República. Durante su estancia, no muy larga, en el fabuloso país, Valle-Inclán conoció hombres y paisajes que se grabarían para siempre en su memoria y en su retina, desde las que saltarían a la literatura española, en las páginas maravillosas de la Tierra Caliente: «La niña Chole», la «Sonata de Estío» y el «Tirano Banderas». Melchor Fernández Almagro, señala algunos nombres de prosistas y poetas mexicanos que influirán en una parte de su obra, tanto o más que en otra Rubén Darío, Casanova, Barbey d'Aurevilly, D'Annunzio y los demás señalados por los críticos como antecedentes o modelos de Valle-Inclán. También es posible que leyera en México las Crónicas de Indias y concibiera la idea—que nunca llegaría a realizar—de escribir un «Hernán Cortés.»

Aunque por su temperamento alborotado y reñidor y por la lujuria de sus sentidos que podía saciarse con los paisajes tropicales, con los monumentos arcaicos llenos de misterio, con la flora polícroma y fragante y la fauna multicolor y musical de la Tierra Caliente se encontrara en ella como el pez en el agua o el pájaro en el aire, sabe Dios qué morriña súbita invadiría su alma al cabo de un año, impulsándole a emprender el retorno a la patria. A la

patria, no olvidada un solo momento, pues, con la excepción de «La niña Chole», todo lo escrito durante sus jornadas mexicanas, fue español y gallego. Desembarcado en Vigo, se trasladó a Pontevedra para intentar la publicación de su primer libro, cosa que consiguió, gracias a algunos amigos que lo patrocinaron. Eran esos amigos, Pedro Seoane, compañero de los claustros universitarios, don Manuel Murguía, erudito cronista de Galicia, viudo de la gran poetisa Rosalía de Castro, y don Jesús Muruais profesor de Latín del Instituto de Segunda Enseñanza de Pontevedra, tal vez el mismo que suspendiera en latín y español, al rapaz Ramonciño Valle. Don Jesús era uno de esos fenómenos provincianos realmente milagrosos, lector insaciable, al tanto de todas las últimas novedades estéticas y literarias del mundo entero, dispuesto siempre a prestar generosamente los libros de su biblioteca y a prodigar los consejos de su bondad y su experiencia, a quienes los hubiesen de menester.

Valle-Inclán dedica su libro—titulado «Femeninas»—a Seoane y solicita un prólogo-presentación de don Manuel Murguía, quien se vuelca en el elogio al autor novel y escribe, entre otras, estas frases proféticas: «Es suya, la frase elegante, armoniosa, un tanto lírica, llena de luz... y hace del autor de este libro un prosista que no necesita más que castigar su estilo, para ser un gran prosista.» «El presente libro—añade—no es tan sólo un dichoso comienzo y una segura promesa, sino el fruto de una inspiración dueña ya de las condiciones necesarias para alcanzar de golpe un primer puesto en la literatura del país.»

Si son ciertas las fechas que Valle-Inclán pone al pie de cada uno de los seis cuentos de «Femeninas» (*La condesa de Cela*, Veracruz, enero de 1893, *Tula Varona*, Pontevedra, septiembre de 1893, *Octavia Santino*, México, julio de 1892, *La niña Chole*, París 1893, *La generala* a bordo del vapor «Havre», abril de 1892, y *Rosarito*, Villanueva de Arosa, abril de 1894), hemos de pensar que Valle-Inclán conocía a D'Annunzio, Eca de Quiroz y Barbey D'Aurevilly, cuya huellas se perciben en «Femeninas», antes de frecuentar la tertulia y la biblioteca de don Jesús. La mención de «Lo que no muere» de Barbey en *La generala* parece anterior a su vuelta a Pontevedra, así como el evidente recuerdo de la esgrimi-

dora Mademosille de Hauteclaire Stassin, una de las famosas «Diabólicas» de Jules-Amédée-Barbey, muerto cuatro años antes, en *Tula Varona* que se llama a sí misma «una gran espadachina», aunque sea batida por el duque de Ordax. Pero estas son minucias de eruditos.

Lo cierto e indicutible es que en «Femenina»—«libro de cuyo nombre no quiero acordarme», dirá su autor más tarde—como en otros volúmenes de relatos breves, está en potencia el gran novelista que va a ser Valle-Inclán, y que no tardará en surgir—«para alcanzar de golpe» ese primer puesto en la literatura de España, pronosticado por don Manuel Munguía—con la aparición triunfal de las *Sonatas* y de *Flor de santidad.* De los seis cuentos, incluiría más tarde *La condesa de Cela* en «Corte de Amor», y *Rosarito* —en cuyo relato, antecedente de la «Sonata de Primavera», apacere por primera vez el gran personaje valleinclanesco don Juan Manuel Montenegro—en «Jardín umbrío» y lo publica suelto en otras ocasiones (por ejemplo, en uno de los primeros números de «La novela corta»). «La niña Chole» se transformará en la espléndida «Sonata de Estío». «Octavia Santino»—en donde el autor traza con exactitud su autorretrato físico al describir al poeta Pedro Pondal—servirá de punto de partida a los dramas «Cenizas» y «El yermo de las almas». Sólo a «La generala» y a «Tula Varona» las sepulta tan profundamente en el menosprecio y el olvido, que ni siquiera en momentos de absoluta penuria se atreve a desenterrarlas para «refreirlas» y cobrar unas pesetas, como había hecho tantas veces con otros cuentos, al igual que con algunas de sus piezas pianísticas de juventud, hiciera también otro genial artista español: Isaac Albéniz.

Aunque en «Femeninas» estén, en potencia, el gran novelista y el gran estilista, las «Femeninas» no causan la menor impresión a las gentes de Pontevedra, a quienes, en cambio, sorprenden, irritan y sirven de blanco para la befa y la chacota, el peinado, la barba, los quevedos, el ceceo, la petulancia agresiva y hasta el nombre de don Ramón María del Valle-Inclán. Desde detrás de los cristales de miradores y balcones le contemplan estupefactas las damas y damiselas, mientras al cruzarse con él en las rúas las aldeanas y las pescadoras con sus herradas o sus cestos a la cabeza,

se santiguan como si vieran al «trasno» y los rapaces descalzos le tocan y echan a correr o le tiran pellas de barro y hasta alguna que otra piedra. Como cuenta Melchor Fernández Almagro, los graciosos ociosos del Casino, a los que jamás se dignara saludar el escritor, idean una de esas estúpidas bromas del señoritismo provinciano, que alcanzarán su máxima crueldad en Andalucía. La broma de los desocupados pontevedreses, fue enviar cada hora a casa de Valle-Inclán a un peluquero, como si él mismo hubiera solicitado sus servicios profesionales. Parece ser que el segundo de los nietos de Fígaro que tiró de la campanilla, descendió las escaleras mucho más deprisa de lo que las subiera, impulsado por el pie colérico del escritor, que si más tarde sería manco, nunca fue cojo. De este episodio hay un leve recuerdo en «Tirano Banderas», cuando el dictador de Tierra Caliente manda a su barbero don Cruz hacer la rasura de media cabeza al hipnotizador doctor Polaco, «por lo lindo que platica».

La falta de ambiente hace pensar a Valle-Inclán en volver a buscar «mayor espacio para sus hazañas» literarias, que solo podrá encontrar en Madrid, capital del imperio de la lengua española Y a Madrid se va en 1896, llevando en la maleta la credencial para un destino en el Ministerio de Fomento, que le ha proporcionado su antiguo compañero y buen amigo Augusto González Besada, lanzado de lleno a la política. El «enchufillo», le supondrá un ingreso de ocho mil reales al año, a los que se unirán las setenta y cinco pesetas mensuales de un envío familiar. Pero al poco tiempo de llegar a la capital, tira por la borda el destino burocrático, pues no ha nacido para sujetarse a un horario oficinesco ni para soportar a jefes y subordinados. Le duele robar a la lectura, a la creación, a la divagación, al sueño y al ensueño, las horas perdidas en el «chupatinteo» ministerial. Y con ademán aristocrático, sin pensar que al hacerlo abre paso al hambre y la miseria, que no se apartarán de él durante muchos años, dice un «¡ahí queda eso!» a la triste vida administrativa en donde se morían de tedio y de asco los pájaros de su alma. Con los quince duros que le llegan de Galicia por todo caudal, y preso en la tela de araña del café, empieza una desatinada vida bohemia—admirablemente contada por Ricardo Baroja, por Fernández Almagro, por Juan

Ramón Jiménez, por Ramón Gómez de la Serna y por otros escritores—haciendo amistad con toda la alborotada juventud de su tiempo, que si ya no es romántica ni todavía existencialista, tiene de común con todos los «ismos» juveniles, la rebeldía, la iconoclastia, la arrogancia y la pedantería. En el Café de Madrid conocerá a Pío y a Ricardo Baroja, a Benavente, a Ruiz-Contreras, a Dicenta, a Azorín, a Maeztu, a Salvador Rueda, a Villaespesa, a Martínez Sierra, a Juan Ramón Jiménez y, sobre todo, al que sería su gran ídolo: Rubén Darío. Y pintores y músicos, a cómicos y danzantes, a toreros y pícaros... En ese café y en otros como el Inglés, Fornos, Levante, la horchatería de Candelas y la Cervecería Inglesa, y posteriormente Regina, La Granja el Henar y tantos más, arrasados por el huracán de los tiempos nuevos, destructor de tanto espíritu de Madrid, en los que muchos españoles mataban el tiempo y pasaban las horas muertas, aquellos bohemios pasaban las horas vivas, preparando un espléndido futuro literario y artístico bipartito: el del 98 y el del modernismo, mientras se consumaba la pérdida de los últimos vestigios del Imperio ultramarino y se gestaba el turbulento siglo XX.

Renunciando a la tentación de divertir a mis lectores con el recuerdo del fabuloso anecdotario del Valle-Inclán bohemio, locuaz, discutidor, fenomenal, que llena tantas páginas de libros magníficos, seguramente conocidos por casi todos, voy a saltar sobre los últimos años del siglo XIX para situarnos en 1901, en el que Valle-Inclán, después de haber tanteado con éxito aunque no con fortuna—pues algunas fueron rechazadas por editores, directores de periódicos y jurados de concursos literarios—la narración breve, ha decidido abordar el relato largo al que —téngase en cuenta—no dará el nombre de *novela* hasta que en 1926 y 1927, publique «Tirano Banderas» y «La corte de los milagros»

Conocido su rigor consigo mismo, no es difícil suponer la serie de dudas éticas y estéticas que plantearía a Valle-Inclán la composición de su primera novela, que, según la fecha de aparición fue la «Sonata de Otoño», publicada primero fragmentariamente en *Los Lunes de El Imparcial*— la publicación literaria más resonante de aquél tiempo—y meses después en volumen.

La primera de esas dudas, sería la elección del camino a seguir en la novela. Lentamente, el escritor, indeciso pero ambicioso y ávido de dar una nota original en las letras españolas, examinaría toda la novelística española. Aun siendo un gran entusiasta de los clásicos, sobre todo de Fernando de Rojas, Miguel de Cervantes y Francisco de Quevedo—con los dos últimos le unían además del humor tierno y del sarcasmo los defectos físicos: manquedad y miopía corregida con el uso de aquellas lentes que incorporarían a la óptica española el nombre del autor de «Los Sueños»—no caería en la tentación de escribir «tragicomedias», «novelas ejemplares» o «picarescas», aunque años más tarde la versatilidad de su talento le llevaría al «esperpento», algunas de cuyas fuentes más puras son el Bachiller de Talavera y el cautivo de San Marcos de León. A pesar de que el modernismo gustaba en ocasiones de estilizar lo arcaico, Valle-Inclán se apartó con horror del posible «pastiche» de los clásicos. En cuanto a los novelistas románticos—Larra, López Soler, Gil y Carrasco, Navarro Villoslada—ni siquiera podía pensarse en ellos. Seguir sus huellas sería dar marcha atrás al tiempo, y con el nuevo siglo se iniciaba una época de anhelos de progreso en todo: en las letras y las artes como en la ciencia y la política...

Los escritores que a mediados del siglo XIX empezaron a escribir novelas, lo hicieron observando de una manera directa la vida cotidiana, basando en esa observación la fuerza y la vitalidad de sus narraciones. Dichos escritores trataban de hacer historia—de «dar testimonio de su tiempo» como dicen ahora los que creyendo descubrir mediterráneos no hacen sino «inventar la pólvora»—pero no a base del documento lejano conservado en un archivo, sino de lo vivo, lo próximo y lo actual: los problemas palpitantes, palpables, del mundo en que se movían, de la humanidad con la que convivían. Tales escritores se complacían en mezclar la descripción de tipos y paisajes vistos, con la acción novelesca. No rehuían el empleo de vocablos crudos y feos si ello era menester para dar exactitud a la realidad que trataban de reproducir, sin preocuparse por la belleza plástica y sonora de los conceptos. Lo que buscaban, ante todo, era el análisis de los sentimientos, de las pasiones, de los vicios y las virtudes de sus per-

sonajes. Preferían el tono agrio al dulce, pues teniendo conciencia plena de que las cosas son «como son», estaban obligados a reproducirlas en la obra literaria, también «como son».

Los más leídos hablaban de las corrientes de moda en la cultura europea: la «ciencia experimental» y la «filosofía positivista»... Ese «realismo», que en verdad no constituía una novedad en España, recobró vida y aliento gracias a la novelista germano-española Cecilia Böhl de Faber, famosa con su seudónimo de «Fernán-Caballero», que escribió—¡en alemán y en francés!—algunas novelas curiosamente españolísimas, libres de la ganga romántica, desbordantes de colorido y pintoresquismo, en las que reflejaba las costumbres y los tipos de Andalucía, en donde vivió mucho tiempo. «Fernán-Caballero», además de revivir la novela realista, introdujo en España la novela regional, el costumbrismo y el folklorismo. Sin ella, y sin Pedro Antonio de Alarcón que la siguió de cerca, no sabemos si hubieran llegado a ser los grandes novelistas que fueron, Valera, Pereda, Galdós, la Pardo Bazán, Palacio Valdés... y los del 98, entre ellos Valle-Inclán, quien quizá le fuera acreedor tan solo de no haber seguido los pasos de los realistas o de los naturalistas españoles, que a todo trance trataban de imponer al artista la imitación de la naturaleza, la sujeción del Arte a las reglas del método experimental y la puesta de relieve en el hombre más que cuanto tiene de espiritualidad, cuanto de animalidad hay en él.

Valle-Inclán conocía todas las tendencias de la novela española, que, en el fondo, eran las mismas imperantes en el extranjero. E incluso admiraba a algunos de su principales cultivadores, como por ejemplo a Galdós, a quien respetaba aunque con frecuencia le satirizara. Solo rompería definitivamente con él a raíz de la lectura de «El embrujado», episodio referido más arriba. Muchas veces, quizás inconscientemente y aun cuando sólo fuese por evitar coincidencias con él le tendría presente, sobre todo al escribir la trilogía de «La guerra carlista» y durante el acarreo de material para la composición de «El ruedo ibérico». Pero afiliado al modernismo, que rechazaba categóricamente toda la literatura precedente, su gran preocupación de artista puro y dis-

ciplinado modernista, sería no tener el menor punto de contacto con las viejas escuelas.

Cuando en 1901 empieza Valle-Inclán a escribir las «Memorias del Marqués de Bradomín», ya están en muchos millares de casas y de corazones españoles las tres primeras series de los «Episodios Nacionales» y todas las grandes novelas de Galdós, así como las más hermosas de Pereda. Los dos maestros han agotado el ciclo realista. Palacio Valdes se ha convertido en el novelista predilecto de la alta burguesía, con diez o doce novelas amables, agradables, de suave humor frío, de un naturalismo sin estridencias, de una técnica sin novedad transcendentales, de una literatura plácida que le llevará a la Academia, sin sustos dentro ni protestas fuera. Palacios Valdés es un novelista muy de mujeres... de las pocas mujeres que leen cuando el siglo alborea. En cambio, ni el público ni los escritores sus colegas, parecen dar toda la importancia que tiene a la ilustre condesa de Pardo Bazán, aristócrata, viajera, cultísima, un tantico pedante, intrépida propagandista y cultivadora del naturalismo, autora de varias novelas importantísimas, de las cuales debió leer Valle-Inclán con gran interés «Los pazos de Ulloa» y «La madre Naturaleza», de un tibio naturalismo que dejarían en su memoria cierto aroma que algunos críticos han creído percibir en las «Comedias Bárbaras». Aunque nunca escritora alguna haya acumulado más y mayores méritos que la condesa para ocupar un sitial entre los inmortales de la Academia, jamás se le abrirán las puertas del sacro templo y panteón de las letras.

A las escuelas, realista costumbrista y naturalista, así como a la novela psicológica, recién importada de Francia, también rindió tributo Vicente Blasco Ibáñez. Pero todos aquellos novelistas eran desdeñados—y el último odiado—por los escritores de la llamada «generación del 98», deseosos de apartarse de todo lo anterior que consideraban despreciable. Antes que Valle-Inclán habían publicado sus novelas primerizas Unamuno («Paz en la guerra», 1897), Pío Baroja («La casa de Aizgorri», 1900) y terminaba el que aún no era Azorín «La voluntad», que aparecerá en 1902. A Valle-Inclán tampoco parecen gustarle mucho estos tres libros, pues él pertenece a una escuela y a una tendencia que busca más que nada la música de la palabra cargada de sentido poético, de

belleza, de matiz, de claroscuro, a los que da más importancia que a la idea, mientras Unamuno, Baroja y Martinez Ruiz parecen subordinar a esa idea las galas del lenguaje, aunque el último, trabaje su prosa como un miniaturista. Los tres grandes compañeros de generación—ninguno de los tres muy amigos suyos ni tampoco muy amigos entre sí—tienen más preocupaciones éticas que estéticas y en política se muestran liberales, republicanos o anarquistas, mientras a Valle-Inclán, artista por encima de todo, le seduce el carlismo, en el que encuentran el encanto solemne de las grandes catedrales y al que considera la única idea digna de ser servida por aquellos arcangélicos mocetones vascos, navarros o castellanos—vendimiadores y pastores, leñadores y serradores, carboneros y alfareros, olorosos a campo, a bosque, a rebaño, a madera fresca, a barro cocido— que dejaban sus oficios y sus lares, se ponían la boina colorada y se echaban al campo al mando de algún cura guerrillero, a morir y a matar por Dios, por la Patria y el Rey, como lo hicieron sus abuelos y sus padres y lo harán, si es menester, sus hijos y sus nietos.

No; las novelas que Valle-Inclán escriba, no se parecerán a las de Galdós, Pereda, Palacio Valdés, doña Emilia o el detestado y tosco Blasco Ibáñez. Pero tampoco tendrán semejanza con las de Unamuno, Baroja o Martínez Ruiz. Antes de tolerar que le midan por el mismo rasero que a cualquiera de ellos, afrontará la acusación de extravagante y extranjerizante. No se limitará como ellos a retratar con toda minucia historias plebeyas, mesocráticas o aristocráticas, por las que pulule ese vulgo—que el «divino» Rubén, hablando a Bradomin calificará pronto de «municipal y espeso»—con el que se puede tropezar a todas horas, ni se limitará a contar una y otra vez, como hacen tantos autores, su propia vida, con sus peripecias sin importancia ni emoción salvo para ellos mismos, reiterando hasta el aburrimiento del lector los mismos pisos pobretones, las mismas parentelas incultas o egoistas, los mismos horizontes limitados, sórdidos, las mismas casas de huéspedes sucias y destartaladas, las mismas aventuras eróticas. Para las novelas que escriba, Valle-Inclán se propone inventar unos personajes, unos entes de ficción, que no serán él tal como es, pero a los que infundirá el espíritu de los hombres que hubiera

querido ser, adornará con los vicios y las virtudes que hubiese deseado tener, las hará vivir las aventuras, los amores y los momentos gozosos, gloriosos o dolorosos que hubiese querido vivir, les conducirá por los caminos que le hubiese encantado recorrer. Recordando los rasgos fisionómicos de algunos retratos de antepasados suyos conservados en la casa paterna o en las de otros parientes, así como los relatos de la abuela, la madre, las amigas de una y otra y las viejas criadas, principalmente los referentes a su abuelo paterno don Carlos Luis del Valle y a su tío abuelo materno Montenegro, y examinándose a sí mismo en la luna del espejo y en el espejo de la conciencia para identificarse con ellos, llegaría a desdoblarse como Cervantes en Don Quijote y en Sancho, en el Marqués de Bradomín y en don Juan Manuel de Montenegro, héroes de sus libros futuros, no del todo fantásticos ni del todo reales, a quienes situaría en los parajes más queridos o soñados por su espíritu: la Galicia húmeda, misteriosa, supersticiosa y bárbara de la tierra litoral de la ría de Arosa, el México inolvidable, la bravía y heroica Navarra de las gestas tradicionalistas, la Italia bellísima de «loggias», «duomos» y jardines de mirlos y cipreses, entrevista en los libros, los cuadros y las fotografías.

La primera «empapelación» de Valle-Inclán fue en la figura, tan discutida por los críticos como admirada por los lectores y lectoras, de Xavier de Bradomin. A pesar de los varapalos que desde los puntos de vista morales, sociales, políticos, estéticos y hasta donjuanescos se le han administrado por algunos censores para quienes el Marqués de Bradomin es un fantoche de cartón y serrín, vestido con los trajes viejos de algunos personajes de Stendhal, de Huysmans, de Eça de Queiroz, de Barbey d'Aurevilly, de Gabriel D'Annunzio y sobre todo de Jacobo Casanova de Seingalt, su figura es hoy tan nacional y tan familiar para muchos españoles como la del mismísimo don Juan Tenorio. La «Sonata de Otoño», de cuya primera edición fue mecenas el gran actor Ricardo Calvo fallecido en 1966, obtuvo un éxito resonante en 1902. A sus páginas se asoma—de paso pero dejando constancia de su existencia—el que después será el «otro yo» de Valle-Inclán, don Juan Manuel Montenegro. En 1903, 1904 y 1905 aparecerán las Sonatas de Estío, Primavera e Invierno—por este orden—con

la que terminan las galantes «Memorias» del Marqués discípulo de Casanova, aun cuando el autor le deja vivo, por si lo necesitara en futuras produciones novelescas. Y, en efecto, volveremos a encontrarle en «Los cruzados de la Causa» y más tarde, un poco desvaído y avejentado, nos sorprenderá con su insólita presencia en la corte isabelina, en las páginas de «El ruedo ibérico».

El mismo año en que puso fin a las Sonatas, publicó Valle-Inclán una nueva novela, «Flor de Santidad», a la que tampoco dio el nombre de novela, subtitulándola «historia milenaria». Como «Sonata de Estío» o «El yermo de las almas», «Flor de Santidad» es la espléndida mariposa en que se ha convertido la crisálida de un cuento escrito años atrás. Si para la «Sonata de Otoño» don Ramón había elegido como escenario el viejo y húmedo Pazo de Brandeso con sus impresionistas jardines bajo la lluvia, sus salones y corredores de suelos de madera crujientes, sus ventanas y balcones estremecidos por el viento, en cuyo recinto el Marqués con su amada Concha muerta entre sus brazos repetiría la tremenda escena del vizconde de Brassard con la delicada Alberta, frágil como una infantina velazqueña, en la primera de las «Diabólicas» de Barbey, para «Flor de Santidad» elige los parajes que rodean al señorial palacio, en los que junto a gentes bárbaras, crueles y supersticiosas, conviven otras bondadosas, sencillas, candorosamente creyentes. Lo mismo que en las «Sonatas», logra Valle-Inclán en «Flor de Santidad» su propósito inicial: escribir novelas de belleza formal inusitada, que por su poesía artificiosa y rebuscada, rompen todos los moldes de la novelística de su tiempo, que buscaba casi siempre los ambientes antipoéticos de los barrios bajos, las casas de huéspedes, los cafetines, las tabernas, los prostíbulos, los infectos hogares de una clase media sórdida, chata, sin horizontes, y alguna vez los palacios de una nobleza decadente, frívola, olvidada de la gran misión social o estética que están obligadas a cumplir las aristocracias auténticas.

Del encono con que alguien juzga sus influencias extranjeras acusándole de plagiario, y del amargor de las críticas hostiles, compensa a Valle-Inclán el entusiasmo de sus amigos, los poetas modernistas. Su admirado Rubén Darío le había enviado de Versalles un soneto autumnal al Marqués de Bradomín, que, según

Fernández Almagro, se compuso en gran parte en el versallesco (ambiente) de ese oasis de fontanas y jardines que es Aranjuez. Antonio Machado ha presentado con otro en versos alejandrinos, la milenaria historia de la pastorcilla Adega. A Valle-Inclán le encuentran admirable todos los que consideran idiota a don José Echegaray, y están dispuestos a sumarse a cualquier homenaje que se le haga, como firmaron el manifiesto contra el que se proyectaba tributar a Echegaray, quien por primera vez había conseguido para España—para la España entristecida, desprestigiada y fatigada de la década siguiente al 98—el galardón mundial de un Premio Nobel.

¿Qué designio presidiría la creación de las «Comedias Bárbaras»? ¿La tentación de crear un teatro nuevo, como ya había creado una novela nueva con las Sonatas y «Flor de Santidad» o el deseo de demostrar la posibilidad de hacer una novela dialogada que no se pareciera a las de Galdós ni a «La casa de Aizgorri» de Baroja? Cualquiera que fuese la idea valleinclanesca, el resultado fue espléndido y común para los dos géneros antitéticos, que en estas obras se funden armoniosamente en una forma estética inimitable. Tanto en «Águila de blasón» (1907) como en «Romance de lobos» (1908), el Valle-Inclán-Bradomín se transforma en el Valle-Inclán-Montenegro. Don Juan Manuel Montenegro, a quien había presentado muy bradominesco en la triste historia de «Rosarito» y ya con su auténtica personalidad en «Sonata de Otoño», adquiere en estas dos obras una fuerza y una grandeza extraordinarias. Don Juan Manuel Montenegro empequeñece y ridiculiza a su sobrino el pobre Bradomín, como el bosque galaico, sespiriano o wagneriano en donde transcurren algunas escenas de las «Comedias bárbaras», a los húmedos jardines debussystas de Ligura o de Brandeso. Las violencias de don Juan Manuel Montenegro y las maldades de sus hijos, la dulzura y santidad de doña María, las picardías de los aldeanos y los criados, las chocarrerías del bufón don Galán, las astucias de los curiales, la hermosura descriptiva de las acotaciones, el vigor, el color y el sabor de las expresiones coloquiales y estilizadasimas de los diálogos hacen de estas dos piezas y de la tardía «Cara de Plata»

(que aunque debió ser la primera por la acción no aparecería hasta 1922, ya bajo el signo del esperpento), una trilogía realmente grandiosa, lo mismo si se la considera novela que teatro. Aun cuando en algunos de sus pasajes crucen recuerdos de «La Celestina» y de Shakespeare, del realismo, el naturalismo y el costumbrismo, nunca lo hacen en forma concreta que deje resquicios a la sospecha de imitación o plagio. Por esta vez, los críticos con lupa y bilis, dichosos al cacarear la página extranjera que el pobre escritor español a ellos sometido ha «fusilado», tuvieron que callar sin descubrirla.

En 1908, el mismo año en que vio la luz «Romance de lobos», publicó Valle-Inclán el primer volumen de los tres que componen «La guerra carlista», titulado «Los cruzados de la Causa». Como a los otros dos, «El resplandor de la hoguera» y «Gerifaltes de antaño», tampoco los clasificó de novela.

La mima duda que suscita la posible intención creadora de las «Comedias bárbaras», nos asalta respecto a la de estos bellísimos relatos. ¿Fue verdadero convencimiento político, auténtico afán de hacer «propaganda de la Causa, algo alicaída por las divisiones entre carlistas e integristas primero y luego por la actitud indiferente y falta de brío del heredero de la «dinastía legítima», el hijo de Carlos VII, don Jaime de Borbón, a quien había presentado lleno de viveza juvenil en la corte de Estella, dialogando con Bradomín en la «Sonata de Invierno»? ¿Sería tal vez la ambición de obtener un acta de diputado tradicionalista con la que apabullar a los bohemios amigos? ¿O quizá el prurito literario de demostrar a los lectores de Galdós que la «Cruzada», la «Hoguera», la «Causa», tenían otras raíces y otros matices populares, no captados, a su juicio, por Galdós en los «Episodios Nacionales»? ¿Acaso sabía Valle-Inclán que Baroja empezaba a documentarse para novelar las guerras civiles? Cualquiera que fuese la intención, el resultado fue una obra literaria de gran belleza a la que nos parece que siempre han tenido un poco postergada, por razones obvias —el desdén a lo «carca» y a los «carcundas»—el público y la crítica.

A diferencia de las «Sonatas», relatos de protagonista único, rodeado de pálidas sombras—salvo la vigorosa antagonista y el varia-

do coro de la de Estío—y de las «Comedias bárbaras», en las que la profusión de personajes no borra a la gran figura central que es don Juan Manuel Montenegro, en la trilogía de la guerra carlista, Valle-Inclán buscan un protagonista plural—el pueblo—anticipándose a una tendencia novelística muy posterior y que él mismo llevará al extremo en «El ruedo ibérico».

El primer volumen enlaza directamente con las «Comedias bárbaras», y en él encontramos a «Cara de Plata», el benjamín de don Juan Manuel Montenegro, perdido en «Romances de lobos», lleno de rencor a su padre que ha convertido en barragana suya a la rapaza por él amada. Ese rencor y el ejemplo de su pariente el viejo *dandy* Bradomín, llegado a Viana del Prior para organizar un dramático alijo de armas, le hacen huir de Galicia a fin de unirse al mocerío de las boinas rojas que llena de cánticos, de pólvora y de rezos las tierras de Navarra.

Para componer los otros dos volúmenes, Valle-Inclán hace por primera vez en su vida lo mismo que cualquier novelista realista: documentarse y estudiar los escenarios en donde va a transcurrir la acción, cosa que siempre había hecho reir al gran imaginativo. («Baroja quiere que la realidad sea fotográfica, y de este modo escribe libros que solo gustan a un perro que tiene, llamado Yock»—dijo Baroja que le oyó decir un día. A su vez, don Pío se burlaba de la manera de hacer valleinclanesca. Y los dos magníficos del 98, acabaron por reñir definitivamente—al parecer por culpa del guerrillero Miquelo Egoscué, interpretado diferentemente por ambos o por la divertida historia de las ejecutorias contada por Juan Sebastián Arbó—, aunque en realidad llevaban distanciados muchos años debido a la antipatía física y moral que Baroja confiesa haber tenido a Valle-Inclán y, seguramente también, por las mutuas posturas políticas de don Ramón en la extrema derecha y de don Pío en la extrema izquierda, aunque ambas fuesen bastante más «literatura» que verdadera convicción).

Según ha contado su hijo Carlos, don Ramón se trasladó a Navarra con su amigo don Joaquín Argamasilla de la Cerda, con quien recorrió los santuarios de la Religión y del Tradicionalismo. Una vez adueñado del paisaje, se detuvo en ciudades y aldeas

para escuchar y conocer a sus bravos correligionarios. Argamasilla le presentó en todos los círculos carlistas a las principales figuras veteranas de la Causa: Marichalar, Elío, Valdespina. «Pero nada se le graba tan hondo como los voluntarios que conoce en el Casino de Estella. En la ciudad que fue corte del rey—sigue diciendo Carlos del Valle-Inclán—se albergan con tristeza unos viejos que, cuando jóvenes, calzaron alpargatas, cogieron el fusil y tocaron su cabeza con boina roja como una luna de victoria. Allí discurren quietas las vidas de muchos leales que se juntan a recordar guerreras jornadas. Valle-Inclán les escucha uno por uno; se pasa tardes enteras en el Casino oyéndoles sin cansarse; ellos notan la impresión que causan y se hacen más locuaces. Valle-Inclán les escucha primero, y luego les pregunta. No toma una sola nota, fiándolo todo a su memoria prodigiosa, y lo que no guarda en ella le quedará en el corazón. Hay momentos en que, atendiendo al relato de un mutilado, están a punto de saltársele las lágrimas. Exagerado y embellecido, Valle-Inclán narrará a su vez lo que ha escuchado en las reuniones que el marqués de Besolla tiene en su casa de Pamplona, y todos le atenderán con admiración y asombro, por la fidelidad con que ha captado tipos y ambientes de la Corte carlista».

En «La guerra carlista», encontraba Melchor Fernández Almagro que «se acentúa el épico perfil que ya se dibujaba en las «Comedias Bárbaras»: ahora con mucha mayor carga histórica. Para lograr efectos de esta índole, el tema brinda ocasiones muy propicias, por contraerse aquél a una guerra, y, precisamente, a una guerra popular que tuvo, sin duda, sus héroes y capitanes, sus proezas de tipo personal, sus notas individuales de crueldad o abnegación, pero que tomó aliento y fuerza del espíritu del pueblo, movido por sentimientos colectivos, de raíz en el subsuelo de la Historia nacional». Según el mismo autor «distinguen a las novelas de «la guerra carlista» un orden en la composición, una armonía, un equilibrio, una especie de pasión por la verdad, que bien pueden ser calificadas de clásicas, y desde este punto de vista se las podría enlazar con los mejores textos de los cronistas de Indias y de los historiadores de sucesos particulares, si, además de un relato de cosas acaecidas, no fuesen una versión expresamente

literaria y poética, en rica prosa. Estos resultados se deben, en gran parte, a la sinceridad que probablemente no puso Valle-Inclán en ninguna de sus obras anteriores, tanto como en estas de *La guerra carlista*. El tema le era predilecto en grado eminente, por absorber muchas de sus preocupaciones de hombre y de escritor». Para Eugenio de Nora, «los tres libros que forman este ciclo ofrecen perfecta unidad en cuanto a estilo, enfoque de la realidad y procedimiento narrativo. Forman una elegía heroica de sobria grandeza, en torno a un tema—la guerra civil—que, al exceder toda posibilidad de transcripción novelesca directa, es tratado a retazos, en breves incisiones parciales de las vidas y hechos que lo reflejan».

Según Federico Carlos Sainz de Robles, «Los tres tomos de *La guerra carlista*— que destilan más imaginación y temperamento que auténtica historia—mantienen los valores estéticos y novelísticos de las «Sonatas»: preciosismo en los vocablos y armonías en la frase, preocupación por los contrastes entre lo sugerido y la sugestión, con efectos decisivos tanto para los sentidos como para la sensibilidad; recuento moroso de matices y gamas; musicalidad flúida desde hondas raíces pulpos en las imágenes de mayor sorpresa. Aun a los personajes históricos, Valle-Inclán les impide su derecho a la realidad y les recrea en planos de gran guiñol para que en ellos logren perdurable emoción y hasta humano atractivo, de los que carecieron históricamente.»

Desde 1909 en que pone fin a «La guerra carlista» hasta 1926 en que publica *Tirano Banderas*, Valle-Inclán se aparta de la novela. Le absorben la poesía—*El pasajero* y *La pipa de kif*,—el teatro —*Cuento de abril, La cabeza del dragón, Voces de gesta, La marquesa Rosalinda, El embrujado, La enamorada del rey, Divinas palabras* y *La reina castiza*—la filosofía estética—*La lámpara maravillosa*—, la guerra europea—*La media noche*—, que van preparando el camino a su invención genial del «esperpento», con el que Valle-Inclán romperá con el preciosismo y el modernismo, que ya no podían dar frutos lozanos. Los «esperpentos» están concebidos para la escena, y por eso no tienen cabida en este comentario dedicado al Valle-Inclán novelista. Pero sí hemos de citar la explicación

del propio inventor, ya que la técnica, la intención y la estética del esperpento serían aplicadas también por Valle-Inclán a sus novelas esperpénticas *Tirano Banderas, La Corte de los milagros, Viva mi dueño* y la inacabada y póstuma *Baza de espadas*. Dice así Valle-Inclán por boca de Max Estrella, el poeta protagonista de *Luces de bohemia*, en una conversación con un compañero de ideales frustrados y miserias, Don Latino de Hispalis, a quien Max promete inmortalidad en un «esperpento»: «El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse al callejón del Gato». (En el madrileño callejón del Gato, nombre que según unos eruditos se le dió en honor del delicado poeta del siglo XV Álvarez Gato y según otro en recuerdo de cierto soldado de las huestes del rey Alfonso VI, que, en el asalto a Madrid, trepó con agilidad felina por sus murallas, ante el pasmo de sus compañeros que desde entonces le llamaron «gato», designación que más tarde serviría para llamarnos graciosamente a todos los madrileños,—había en el exterior de una tienda varios grandes espejos cóncavos y convexos, en los que todos los naturales de la Villa y Corte y todos cuantos la visitaron durante el primer tercio del siglo XX nos hemos contemplado, alargados y ensanchados—aquijotados y asanchados—riéndonos cruelmente del «otro yo» grotesco que reflejaban). «Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada»—prosigue Max Estrella. Y añade: «España es una deformación grotesca de la civilización europea... Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo, son absurdas». Y como Don Latino replica que le divierte mirarse en los espejos de la calle del Gato, Max le contesta: «Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo, las normas clásicas.»

Así lo hará Valle-Inclán en el *Tirano Banderas* del que hablaré más adelante, y en esas fastuosas, despampanantes y tremebundas novelas tituladas *La Corte de los milagros, Viva mi dueño* y los fragmentos conocidos de *Baza de espadas*. Respondiendo tal vez a alguna combinación cabalística, a las que Valle-Inclán era muy aficionado, el número tres iba a presidir la obra total *El ruedo*

ibérico, que se compondría de tres series, *Los amenes de un reinado*, *Aleluyas de la Gloriosa* y *La restauración borbónica*. Cada una de las tres series constaría a su vez de tres tomos, previamente bautizados por don Ramón, lo que hace pensar los tenía planeados, y cada tomo comprendería a su vez nueve libros o partes. La terminación de aquél juego del tres y sus múltiplos la impedirían también otros tres patéticos factores: la enfermedad, la pobreza y la muerte del autor.

A juzgar por lo que con su mano ya trémula de la larga enfermedad que le devoraba pudo escribir Valle-Inclán, *El ruedo ibérico* hubiera sido la epopeya burlesca, sarcástica, de uno de los períodos más dramáticos de la Historia de España. Pero sin contener nada totalmente inventado en cuanto se refiere a los hechos reales, ni absolutamente inverosímil en lo concerniente a los tipos y episodios de la creación novelesca, que muy bien pudieron vivir y suceder en aquellos años, tan pintorescos como turbulentos. Como dice Melchor Fernández Almagro, autoridad en la materia por ser uno de los mejores conocedores de la segunda mitad del siglo XIX, ese siglo se presta más que otro cualquiera a la deformación caricaturesca, pues su proximidad a nuestro tiempo deja ver rasgos y detalles que fácilmente se perderían en la honda perspectiva de la Historia lejana, que es, a no dudarlo, la gran Historia. «La Historia contemporánea arrastra mucha murmuración, puesto que no hay tiempo aún de depurar chismes y cuentos, necesitados del alambique que el transcurso de los años suministra, y los hombres que asumen los primeros papeles en la representación a que todos asistimos desde muy cerca son juzgados, pese a la gloria que les pueda envolver según la norma interesada, resentida o suspicaz de sus ayudas de cámara». Don Ramón, que para documentarse bebió en infinitas fuentes, dio, sin duda, la máxima importancia, al cotilleo de los chismosos que, presentes muy de cerca en sucesos importantes o triviales, los contaron para solaz de sus contemporáneos y deleite de las generaciones venideras, con lenguas y plumas agilísimas, mojadas en saliva salada de las sales del Ática o en tinta teñida de los finísimos matices con que sólo la poesía es capaz de colorear la monotonía de la vida humana. Quizá leyendo las páginas cotilleriles de los

últimos años isabelinos, pudo conocer Valle-Inclán a los hombres y mujeres retratados en ellas, con mucha más exactitud de la que le hubiese suministrado la paciente lectura de centenares de fríos documentos oficiales, encorsetados en carpetas con balduque y conservados cuidadosamente en las estanterías de los archivos. Con esa información cotilleril tan semejante a la técnica del esperpento, encontraría el novelista materia más que suficiente para no sentir la necesidad de inventar perfiles grotescos ni forzar demasiado la línea real de sus modelos. Y lograr «una patente unidad de versión y estilo, asistido por su poderosa intuición histórica y por su extraordinaria virtud de creador literario. Hasta el punto de que lo que inventa o modifica, amparado por su fuero de artista, se nos muestra con el mejor sustitutivo a este respecto: la verosimilitud, que basta cuando es determinada.» Así, muchas de las escenas inventadas por el novelista estuvieron a punto de ocurrir y de haber ocurrido no habrían sido muy diferentes de como las narra con su bien documentada fantasía. A pesar de tomar de la mano a sus personajes y llevarles ante los espejos de la calle del Gato para verlos esperpénticamente, no logra deshumanizarlos del todo. Y si deliberadamente no fotografía la Historia—procedimiento que siempre censurara a Galdós y a Baroja—la presenta, como dice su gran biógrafo, en interpretaciones pictóricas, en cuadros de reducido tamaño, pero de intensa vida.

Don Ramón, tantos años avecindado en Madrid, hizo a Madrid el honor de elegirle como escenario de la que sería su última obra. Al cabo de un cuarto de siglo largo de ver su luz, de respirar su aire, de pasear por sus calles escuchando el habla de sus gentes, acabó por captar todos los matices del cielo, de las piedras y de los seres que forman el cuerpo y el alma de la ciudad. Como Madrid es un pueblo sin secretos y tiene abiertas de par en par sus puertas a todo el que quiera meterse en su corazón, suele ser él quien se cuela en el corazón de sus rondadores. En los últimos años de la vida de Valle-Inclán, el Madrid gentil de las mil torres, el Madrid bronco de las mil tabernas, el Madrid señorial que iba perdiendo señorío, y el Madrid popular que se iba proletarizando, se fueron metiendo en el corazón del escritor insigne—que ya no era el mas-

carón risible de los días de bohemia sino un lujo de la capital de España—como se metiera en el siglo XVII en el de Diego Velázquez, en el XVIII en los de Alessandro Scarlatti, Luigi Boccherini y Francisco de Goya, en el XIX en los de Benito Pérez Galdós, Ruperto Chapí y Tomás Bretón, en el XX en el de Carlos Arniches y en el de Enrique Granados, nacidos en Sevilla, en Nápoles, en Luca, en Fuendetodos, en Las Palmas de Gran Canaria, en Villena, en Salamanca, en Alicante y en Lérida respectivamente. En los últimos años de su existencia, Valle-Inclán olvidaría las brumas y el orbayo de Brumosa, en donde le esperaba la muerte, los verdes prados, los dorados maizales, los montes morados, las rías de esmeralda, las piedras chorreantes, verdinosas, de los pazos y los hórreos de las tierras de Salnés por donde cabalgaron Bradomín y los Montenegros, por donde anduvieron Adega y la Mari-Gaila; la luminosidad del Guadarrama le ha borrado en la retina las de Italia y México... Su espléndido vocabulario se había enriquecido y endurecido con el «argot» desgarrado de la marchosa chulanganería matritense, inventora de vocablos y «voquibles», de «timos» y dicharachos, de coplas y romances, de apodos caricaturescos, de sarcasmos horripilantes, de sentimentalismos y crueldades refinadísimos... Enamorado como un chaval de las majas de Goya y de los tangos de Chueca con que el chorro de cristales rotos del piano de manubrio acompañaba al taconeo de las manolas y al pío pío de los gorriones golferantes, el genial escritor, ya viejo y moribundo, expresaría su amor a Madrid utilizando su verbo cálido y esperpéntico para escribir bajo sus soles tibios o abrasadores, las páginas inmortales con las que coronaría su gloriosa carrera.

Para corresponder conmovido al grandioso homenaje a la ciudad donde nací y aprendí a hablar, que es ese monumento literario llamado *El ruedo ibérico* quisiera que estas palabras mías exhalaran la sencilla fragancia de las violetas, las lilas y las rositas de olor primaverales de la Casa de Campo, del nardo y el clavel de los tiestos de los balcones barriobajeros o de la albahaca de las viejas verbenas de San Antonio, el Carmen o la Paloma, que tantas veces respirara embelesado por las calles de mi Madrid, el gran madrileño de adopción que fue el admirable novelista.

UNA NOVELA DE VALLE-INCLÁN: «TIRANO BANDERAS»

Para terminar esta evocación de algunas facetas del genio de don Ramón María del Valle-Inclán, voy a comentar sumariamente, la mejor y más original de sus novelas, «Tirano Banderas» la más extraordinaria publicada en España durante los años veinte, a mi juicio no igualada ni superada en las décadas siguientes, a pesar del auge del género y de la abundancia de excelentes novelistas, varios de ellos influídos directa o indirectamente por el fabuloso escritor gallego, como por ejemplo Agustín de Foxá y Camilo José de Cela.

Los diferentes y sucesivos valle-inclanes: el artista exquisito de las «Sonatas» y «Flor de santidad», el creador de aliento trágico de las «Comedias Bárbaras», el ardoroso cronista de «La guerra carlista» y el despiadado inventor del esperpento, parecen haber firmado un pacto cuatripartito, de acuerdo con cuyas cláusulas cada uno aportaría lo mejor de su ser para realizar en común ese «Tirano Banderas», libro de soberana belleza, exaltador de la lengua española, enriquecida y hermoseada con el sabroso vocabulario y la riqueza prosódica de veinte naciones hablándo a su son.

Por desgracia para los estudiosos y los críticos de la literatura española, el escritor ibérico, a diferencia de los de otros países, solo da importancia en su obra a la obra misma, dejándola explicarse por sí, sin preocupaciones de esclarecer para la posteridad las causas que le movieron a escribirla, las circunstancias en que lo hizo, su lucha interna para vencer las dificultades, así como cuales fueron sus propósitos estéticos. Todo lo más que el escritor español hace es algún comentario «a posteriori», no siempre muy en serio, en alguna entrevista periodística.

Por el contrario, cualquier escritor francés, por ejemplo, desde que su imaginación concibe un asunto, se plantea el examen de las posibles técnicas a emplear para desarrollarlo y empieza a describir el proceso espiritual y fisiológico de su creación en cuadernos de notas, en diarios íntimos o en largas cartas a sus parientes, amigos y colegas, con la plena seguridad de que un día surgirá

en su ciudad natal o en París, la Asociación de Amigos de... y se creará un museo con su nombre en donde se conservarán amorosamente sus notas, sus diarios y sus originales, manuscritos o a máquina, que servirán de fuente documental auténtica a cuantos en el futuro quieran hacer una tesis, un estudio crítico, una biografía sobre la obra o la figura de la eminencia o la medianía.

En cambio, en España, muy pocos escritores tienen la previsión de un Menéndez Pelayo, guardador de papeles, que pudo legar a Santander a España y al mundo de la cultura esa ingente biblioteca que nos sobrecoge. Pero Don Marcelino, además de un gran escritor era un maestro y un erudito, que conocía el valor inapreciable de cualquier documento. Entre los creadores puros, españoles contemporáneos solo encontramos una excepción a la regla de la incuria literaria: Juan Ramón Jiménez, quien por la obsesión casi morbosa de su Obra, dejó un vasto arsenal de documentos que hace felices a sus discípulos, a sus comentaristas y a sus editores, que pueden aumentar constantemente su bibliografía. Esa falta de documentación de primera mano, siempre penosa, resulta abrumadora y patética cuando en un año, como ocurrió en 1966, coincidieron con el centenario de Valle-Inclán los de otras dos grandes figuras de nuestras Letras—don Jacinto Benavente y don Carlos Arniches—de los cuales apenas hubo aportaciones biográficas, críticas o epistolares, susceptibles de contribuir a ilustrar y esclarecer sus respectivas producciones.

No iba a ser distinto a los demás Valle-Inclán. Don Ramón, que acuñó para el anecdotario y la leyenda tantas frases y actitudes más o menos veraces, jamás se preocupó de desvelar el misterio genesíaco de sus obras a fin de facilitar la tarea de cuantos se propusieran estudiarla, cuando ya no pudiesen acudir a él para que les precisara un dato o un detalle. Por lo cual, nada se sabe en concreto de cuando brotó en su mente y en su corazón la idea de escribir su prodigiosa novela de Tierra Caliente. Probablemente, Valle-Inclán llevaba dentro de sí, desde sabe Dios cuando, la gran novela de «su» América, pues, como dice Marcel Proust en el último volumen de «A la recherche du temps perdu», el artista no es libre ne absoluto ante su obra, no la hace a su voluntad, sino que, preexis-

tiendo en él y porque es necesaria y a la vez está oculta, debe descubrirla como se hace con una ley de la naturaleza

Ya sabemos que don Ramón había estado un año en México, cuando solo contaba veinticuatro o veinticinco de edad, enamorándole para siempre la luz de sus cielos, la grandeza de sus montañas, lagos y volcanes, la bovina melancolía de sus indios, el carácter bravucón de mestizos y criollos, los giros que adornaban, con reminiscencias de la vieja lengua aborigen, el castellano con acento extremeño y andaluz, llevado por los conquistadores. América le fascinó siempre de tal modo que ya en su primer libro «Femeninas», además de la Niña Chole y cuantos la rodean, aparecen otros dos personajes ultramarinos: el estudiante mexicano Aquiles Calderón, amante de la condesa de Cela, en Santiago, y la intrépida y arrogante Tula Varona, criolla argentina. Diecisiete años después, entre mayo y noviembre de 1910, Valle-Inclán recorrió con la compañía Guerrero-Mendoza, la Argentina, Chile, Paraguay, Uruguay y Bolivia, que, por distintas razones le agradaron más o menos, pero desde luego sin dejar huellas profundas en su espíritu.

Había de ser el México inspirador de la «Sonata de Estío» —a la que por su luminosidad me gustaría llamar la «Sonata en Sol Mayor»—el país transoceánico que volviera a encender el fuego del americanismo, rescoldado, no apagado, en el corazón del escritor. México, que bajo la presidencia de Álvaro de Obregón se disponía a conmemorar solemnemente el Centenario de su Independencia, recordó que las páginas más hermosas y apasionadas dedicadas a él por un escritor español después de su desgajamiento del tronco hispánico, se debían a Valle-Inclán, y se honró invitando al escritor insigne a compartir con el gobierno, la intelectualidad y el pueblo mexicano los regocijos del jubileo. Corriendo el trágico verano marroquí de 1921, desembarcó por segunda vez en el país que tanto amaba, el ilustre español. Su estancia resultó triunfal y turbulenta. Se granjeó tantos amigos y admiradores como enemigos y detractores. Inútil decir que habló, discutió y riñó. Lo que Valle-Inclán hizo sobre todo en México, fue *ver, oir, presentir* y *sentir* el alma mexicana. Al cabo de seis meses de llenar con su singular figura—rudimental y de fácil contorno,

en la que solo existían la cara y la mano, siendo el resto del cuerpo un ligero sustentáculo para esa cara y esa mano, como decía el escritor y diplomático mexicano Alfonso Reyes, probable sugeridor de la invitación del gobierno mexicano—y de pasmar con su presencia a los rotos y manitos de la capital federal y otras ciudades y aldeas del país, como antaño a los burgueses, a los golfos y a los «isidros» de Madrid, don Ramón se muere de nostalgia de su España. Se despide de las calles, de los cafés, de los teatros, de la universidad, de los centros culturales, de las redacciones, de las pulquerías y de los congales, y sin un peso en el bolsillo, aunque sí con todas las minas del Potosí en la mente, emprende el regreso. Como hiciera durante su estancia en Navarra, a que nos referimos mas arriba, no había tomado una sola nota en ese «bloc» que dicen utilizar los escritores realistas para no olvidarse de la realidad vista u oída en un momento determinado, tan vaga que si no la clavan inmediatamente al papel como a una mariposa, mañana tal vez se habrá hecho irrealidad de mariposa o sueño. En cambio, se traía impresas, grabadas, estampadas, incrustadas en los repliegues cerebrales y cordiales la infinidad de impresiones—el impresionismo también es realismo—captadas por sus sentidos. Y quizá, enganchada y forcejeante como una mosca en la red de la araña, la idea de una nueva novela de Tierra Caliente.

Pero ¿qué novela? El fatigado don Ramón, de vuelta de su segundo viaje a México, no era ya el enamoradizo Xavier de Bradomín o el sensual don Juan Manuel Montenegro, cuyas hiperbólicas capacidades eróticas se atribuía su creador con una frase brutalmente esperpéntica, de imposible repetición, que le oí decir varias veces. Por otra parte, no podía volver a inventarse una historia de amor, para la que ya no sería instrumento adecuado la nueva estética con que había sustituído al preciosismo de las «Sonatas». Además, en aquellos días, el mundo estaba sacudido por toda clase de «ismos» artísticos, literarios, políticos—citemos solo tres: el cubismo, el ultraísmo y el bolchevismo—y por novísimas y audaces teorías científicas lanzadas a la circulación por los sabios y por los charlatanes. El deporte invadía la conciencia de las masas y el pasatiempo del cine empezaba a convertir en arte su técnica rudimentaria, que ya intentaba sus experimen-

tos de «vanguardia». Aunque muy sensible a todos los progresos de su época, don Ramón no gustaba de situar a sus criaturas artísticas en el momento en que las concebía. Si lo hizo alguna vez fue jugando con el tiempo, difuminándolo hasta la imprecisión. Nunca consideró que la sociedad española contemporánea fuese, como creían Galdós o Benavente, materia novelable o teatralizable. O, por lo menos, de la manera en que uno y otro la llevaban a la novela o a la escena.

Una novela de la Tierra Caliente, sí. Pero ¿cual? ¿Acaso aquél «Hernán Cortés» soñado?... ¿Sería posible enfrentar con los espejos de la calle del Gato al Caudillo de Medellín y a sus capitanes, a Moctezuma y a sus sacerdotes?... Solo por ver el gesto de susto en las máscaras de los envarados académicos de la Lengua y de la Historia, valdría la pena intentarlo, y poner en boca de Cortés el vocabulario esperpéntico de la soldadesca... Quizá fuera mejor elegir un tema menos heroico, aunque no menos dramático: la pugna entre los encomenderos y los indios, que podría llevar una carga político-social verdaderamente explosiva. ¿Y evocar algunos episodios de un caudillo de la independencia, como Bolívar, San Martín, Artigas, el cura Hidalgo, el emperador Itúrbide?... Claro que en este caso, corría el riesgo de repetirse, pues el tono a emplear, forzosamente recordaría al de «La guerra carlista», por la cantidad de elementos populares y románticos que informaron también aquellas guerras de liberación. Como le horrorizaba repetirse y su nueva fórmula estética resultaba inadecuada al tono épico y lírico utilizado en la trilogía carlista, desecharía la idea. Y seguiría pensando, pues la tentación de mojar otra vez su pluma en la luz de la Tierra Caliente, no le abandonaba.

El 13 de septiembre de 1923, se produce en España el golpe de Estado del general Primo de Rivera. A pesar de repugnarle la coincidencia de su postura adversa al nuevo régimen con la de Blasco Ibáñez, a pesar también de su constante desprecio al liberalismo parlamentario, que le llevara primero al carlismo y más tarde a la admiración a ciertos regímenes y a ciertos líderes antiparlamentarios, Valle-Inclán tenía a gala ser, al menos en las tertulias de café, el enemigo público número uno del Directorio militar, del gobierno subsiguiente y, como es natural, del rey de

España, nieto de la castiza reina ursurpadora del trono légitimo. Las acusaciones más espérpenticas, salían de los labios de don Ramón, embozados en los largos bigotes que se fundían con las barbas cada vez más crecidas y patriarcales. O si no salían de ellos, se las apropiaba, las pulía, afilaba y envenenaba como flehas indias, y las disparaba hacia las cuatro esquinas de la geografía hispánica, cuyo centro creía don Ramón se encontraba en su mesa del café, convertida en púlpito jacobino para sus diatribas gritadas con su voz estridente y ceceante. Si alguien de la tertulia ponía en duda la veracidad de sus insólitas afirmaciones y le preguntaba cómo lo sabía, contestaba metiendo los dedos de su única mano entre las largas hebras grises de su barba: «Lo *ce* de muy buena tinta». A un contertulio que rebatió uno de sus peregrinos infundios, Don Ramón, le fulminó con esta réplica: «¡Cálle*ce uzte*! ¡*Laz gárgolaz* no opinan!» El fulminado—persona cultísima, aguda y conocedora de las gárgolas de todas nuestras catedrales—no encontró respuesta al exabrupto. Sin necesidad de mirarse en los espejos de la calle del Gato, sabía que su rostro y su figura tenían muchos puntos de contacto con las caprichosas cabezas con que los arquitectos de la Edad Media remataban los conductos por donde se vertía el agua de los tejados de templos y palacios. Pero ni se sintió ofendido ni Valle-Inclán dio más importancia al incidente.

Convencido, como tantas gentes ingenuas, fácilmente sugestionables por el rumor y la deformación, de que el bonachón, campechano y cuasi paternal gobierno de Primo de Rivera era una feroz tiranía asiática—aunque ni sus desaforados mítines cafeteriles ni sus impertinentes actitudes le hubieran acarreado la más insignificante sanción—Valle-Inclán encontró en la Dictadura, el buscado tema para su soñada novela de Tierra Caliente: la historia de un «tirano» hispanoamericano, en cuya figura mezclaría los rasgos de media docena de dictadores ultramarinos y pondría de manifiesto los dolores y las miserias de un pueblo privado de libertad como la cándida paloma del Tenorio. Al haber sido los dictadores sintetizados en el figurón que se proponía crear, paraguayos, uruguayos, argentinos, mexicanos, etc, fundiría «todas las formas dialectales que la lengua española ha creado

en América» en el lenguaje del tirano y en el habla del pueblo de Tierra Caliente, encarnación de los indios, los mestizos y los gachupines de todas las Américas de estirpe española. Al hacerlo, dice Melchor Fernández Almagro, «Valle-Inclán pretende sólo—y ya es empresa de alto porte—enriquecer el habla castellana con todas las aportaciones posibles de Hispanoamérica, ampliando considerablemente el ensayo que ya hiciera en relación con el lenguaje galaico». Asimismo afirma el desaparecido académico que «Tirano Banderas» marcha hacia un idioma imperial, determinado por la fuerza absorbente y creadora del castellano.

Una de las escasas veces que Valle-Inclán expuso por escrito a algún amigo los propósitos de la obra que estaba creando, fue al antes citado Alfonso Reyes, a quien habla en una carta fechada en 14 de noviembre de 1923, de su intención y de su idea de utilizar para la composición de la obra, modismos y vocablos americanos de todos los países de habla española.

Comparando la fecha de esa carta con la de la aparición de la novela—finales de 1926—cabe pensar que el trabajo creador fue más lento que en otras ocasiones. A no ser que con la redacción definitiva de «Tirano Banderas» alternara don Ramón el esfuerzo del acarreo documental para los primeros volúmenes de «El ruedo ibérico», que ya tenía en el telar. Quizá también, presintiendo que aquella historia de Tierra Caliente sería la cumbre más alta de su producción, se recreara en perfilarla, pulirla y estilizarla, volviendo una vez y otra sobre sus páginas hasta conseguir para cada una esa concisión estilística y esa gracia verbal, que nos estremece y asombra cada vez que la releemos.

La arrolladora fuerza de la composición de «Tirano Banderas», debió hacer que su autor olvidara su propósito de vapulear al «tirano» español. Si, en efecto, tuvo esa intención maligna, desapareció en la hermosura literaria del relato. Apenas si el nombre y apellido del dictador de Tierra Caliente, Generalito Santos Banderas—probablemente alusivo a las imágenes religiosas y a las enseñas de la patria, frecuentes acompañantes de la mayor parte de las actuaciones públicas de la monarquía española por aquellos años—pudo ofender a nadie. Cuando «Tirano Banderas»

apareció en volumen—el XVI de su Opera Omnia—precedido de la sonora propaganda hecha por el autor al leérsela a sus amigos, quienes la comentaron con entusiasmo en todas partes creando un clima de expectación, y al publicarla luego solo en parte, en una revista estudiantil de Salamanca, de vida efímera, el éxito fue inmenso, pero sin la menor transcendencia política. Esta vez no valía la pena de que Valle-Inclán tuviese la audacia de enviar un ejemplar, insolentemente dedicado, a don Alfonso XIII, como hiciera con «La reina castiza» pocos años antes, ni otro al jefe del gobierno. No habiendo en el libro nada punible, no podía haber persecución policiaca o judicial alguna. La censura gubernativa no cometió el menor desafuero y en todos los periódicos se publicaron sin tropiezo alguno las críticas más laudatorias.

Con la vehemencia del creyente novel, don Ramón, catecúmeno de la revolución que empezaba a gestarse en España, aspiraba con impaciencia al «martirio». Claro está que a ese martirio pequeño de la Comisaría, la quincena, la multa o el proceso espectacular, con el que se deja constancia de una actitud hostil a determinado régimen, a sabiendas de que la autoridad no tomará las cosas demasiado por la tremenda. El general Primo de Rivera estaba arrepentido de haber deportado a don Miguel de Unamuno a Fuerteventura en el invierno de 1924, y no quería repetir la historia con otro escritor famoso, pues esas cosas siempre traen cola. Así, aunque Valle-Inclán le buscara las cosquillas publicando meses después de ver la luz «Tirano Banderas», la mejor de sus obras, el esperpento titulado «La hija del capitán», para mi gusto la peor de todas, en las que era patente un claro designio injurioso, tan solo consiguió una pequeña sanción, que apenas le afectó personalmente: la recogida de los ejemplares, editados en una colección popular de bastante difusión. («La hija del capitán» se reimprimiría en el volumen «Martes de Carnaval», a los pocos meses de la caída del gobierno Primo de Rivera). En noviembre de 1927, Valle-Inclán fue detenido sin consecuencias en el teatro Fontalba de Madrid, a causa de un ruidoso incidente, medio político, medio literario, provocado por él durante un estreno. En abril de 1929, detenido otra vez por alboroto en un local público—el Palacio de la Música, también de Madrid—consiguió, al negarse

a pagar la multa que se le impuso, pasar por fin una quincena en la Cárcel Modelo, que en lo sucesivo se convertiría en albergue de muchos ilustres presos.

Me he alejado un poco de «Tirano Banderas», para subrayar cómo la arrebatadora fuerza de la creación artística, apartó a Valle-Inclán —si es que la tuvo—de la intención de hacer de su obra cosa distinta de una maravillosa pieza literaria.

Por primera vez en su vida, Valle-Inclán debió sentirse seguro de haber escrito una novela, puesto que incluye a «Tirano Banderas» en ese género, añadiendo las palabras «de Tierra Caliente». Sin embargo, en la época de su aparición, la construcción un tanto heterodoxa de la obra, debió suscitar en los rigurosos preceptistas la duda de si, en efecto, se trataba de una verdadera novela, ya que la acción narrada en ella, con el fin de interesar y conmover al lector, como manda la retórica, carecía de *unidad*, condición indispensable del género para muchos críticos y novelistas, que, acostumbrados también a la novela tradicional, con su protagonista omnipresente absorbiendo toda la acción, con lo que se gana el interés apasionado del lector y oscurece a los demás personajes, se sorprenderían al ver que el general don Santos Banderas, que da su nombre a la obra, no llena por completo su texto, ni tiene mucha más importancia que cualquiera de los demás personajes. La falta de protagonista individual, sustituído por el protagonista plural, constituía una novedad casi absoluta en la novelística española, sin más antecedentes que algunos relatos de Baroja o del propio Valle-Inclán.

Asimismo, «Tirano Banderas» es la crónica de los tres últimos días de lucha del dictador con el pueblo por él oprimido. A diferencia de lo que ocurre en la mayor parte de las grandes novelas, en las que los autores se complacen en pasear a la manera stendhaliana el espejo a lo largo de un camino de años y leguas recorrido por sus personajes, el lector de «Tirano Banderas» solo conoce de éste y de los demás, los tres días que preceden a su terrible fin, e ignora todos los porqués, los cuándos y los cómos de su vida humana y de su aventura política. Valle-Inclán se salta a la torera con limpieza y agilidad extraordinaria todo eso del «estudio psicológico» de los caracteres. Con una portentosa facultad de síntesis,

le bastan unas cuantas palabras de vivísima plasticidad para representar gráficamente a cada uno de ellos. Y como la cara y el cuerpo son los espejos de las almas, las almas de cada uno de los seres que cruzan por las páginas del libro, se reflejan tal y como son, sin necesidad de que el escritor busque otros instrumentos de mayor precisión para disecarlas.

Un centenar largo de personajes, unos con nombre, otros anónimos, más un vasto coro de gendarmes, soldados, estudiantes, gachupines, rotos, chinitas, indios camperos, niñas del trato y prisioneros políticos, llenan de vida y animación, de algarabía coloquial, de tiros, de pasiones, el ambiente de la ciudad de Santa Fe de Tierra Firme, durante los días de la tradicional Feria de Todos los Santos y los Difuntos, en un año indeterminado del último tercio del siglo XIX. Vamos a examinar rápidamente como la pluma-buril de Valle-Inclán graba al aguafuerte a algunos de esos personajes. A Generalito Banderas «calavera con antiparras negras y corbatín de clérigo» le llama también «momia taciturna», con el canto de los labios siempre húmedo de salivilla verde, por su vicio de mascar coca, adquirido en la guerra de España con el Perú. El criollo ranchero Filomeno Cuevas, que se apresta a atacar a las tropas gubernamentales con sus peones indios, es «endrino y aguileño, los dientes alobados, retinto de mostacho y entrecejo», mientras el más importante de la peonada india, Zacarías San José, a quien por causa de un chirlo que le rajó la cara llaman «el Cruzado», «lleva en un alforjín los restos de su chamaco, devorado por los chanchos en la ciénaga». Este Zacarías y la pobre chinita, su mujer, serán protagonistas de los episodios más dramáticamente humanos de la novela, en los que será antagonista el empeñero gachupín Quintín Pereda. Junto al Tirano está casi siempre su barbero don Cruz, «negro de alambre, amacatado y vejete, con el crespo vellón griseante. Nacido en la esclavitud—dice tiernamente su creador—tenía la mirada húmeda y deprimida de los perros castigados». El Coronelito Domiciano de la Gándara, caído tontamente en desgracia del General Presidente, es «negrote, membrudo, rizoso».

En las intrigas de las últimas horas de Santos Banderas, desempeña un importante papel la colonia española. Presidida por el

«orondo, redondo, pedante» don Celestino Galindo, la constituyen, entre otros, «el abarrotero, el empeñista, el chulo del braguetazo, el patriota jactancioso, el doctor sin reválida, el periodista hampón, el rico mal afamado» y «un vinatero montañés, chaparro y negrote, con el pelo en erizo, y el cuello de toro desbordante sobre la tirilla de celuloide», cuya «voz fachendosa tenía la brutalidad intempestiva de una claque de teatro». En contraste con todos ellos, a quienes en una visita al General Banderas «ponía un acento de familia el embarazo de las manos con guantes», el barón de Benicarlés, ministro de España, «tenía la voz de cotorrona y el pisar de bailarín. Lucio, grandote, abobalicado, muy propicio al cuchicheo y al chismorreo, rezumaba falsas melosidades: Le hacían rollas las manos y el papo: hablaba con nasales francesas y mecía bajo sus carnosos párpados un frío ensueño de literatura perversa». Otros españoles son don Teodosio del Arco, «ibérico granítico», «Don Nicolás Díaz del Rivero, director de «El criterio español», personaje cauteloso y bronco: tenía dos grandes cruces, un título flameante de conde, un banco sobre prendas, y ninguna de hombre honesto»; el vate Larrañaga, «joven flaco, lampiño, macilento, guedeja romántica, chalina flotante, anillos en las manos enlutadas, una expresión dulce y novicia, de alma apasionada»; el periodista Fray Mocho, «viejales con mugre de chupatintas, picado de viruelas y gran nariz colgante». El usurero don Quintín Pereda, es otro «viejales maligno, que al hablar entreveraba insidias y mieles, con falsedades y reservas», y su sobrino y dependiene Melquiades, «chaparrote, con la jeta tozuda del emigrante que prospera y ahorra caudales».

Entre el Cuerpo Diplomático acreditado en Santa Fe de Tierra Firme, Valle-Inclán nos hace conocer en una reunión convocada por su decano el ministro de Inglaterra, a éste, hombre «pequeño y tripudo, con un vientre jovial y una gran calva de patriarca: tenía el rostro encendido de bermejo cándido, y una punta de maliciosa suspicacia en el azul de los ojos, aún matinales de juegos e infancias». El ministro del Ecuador era «un criollo muy cargado de electricidad, rizos prietos, ojos ardientes, figura gentil, con cierta emoción fina y endrina de sombra chinesca». El del Japón «tenía

la voz flaca, de pianillos desvencijados, y una movilidad rígida, de muñeco automático, un accionar esquinado, de resorte, una vida interior de alambre en espiral. Sonreía con su mueca amanerada y oscura».

Poca importancia, pero enormes y diferentes patetismos, tienen las mujeres en la vertiginosa acción de «Tirano Banderas». Sin embargo, serán doña Lupita, india vieja, dueña de un bochinche de limonada, y la desgraciada chinita mujer de Zacarías el Cruzado, quienes desencadenen la catástrofe, adivinada en un sueño hipnótico provocado por el Doctor Polaco, iniciado en la Secta Secreta de los Brahamanes de Bengala, por Lupita la Romántica, una de las «niñas del trato, desmadejadas y desdeñosas», pupilas del lenocinio del Congal de Cucarachita, en el que canta, acompañada por su padre el Ciego Velones, una «chicuela consumida, tristeza, desgarbo, fealdad de hospiciana». También es impresionante la figura de la hija del General Santos Banderas, Manolita Banderas, «joven, lozana, de pulido bronce, casi una niña, con la expresión inmóvil, sellaba un enigma cruel—la locura—su máscara de ídolo», a la que su padre, encerrado en sus cuarteles y viéndose perdido, toma por los cabellos para asegurarla, cierra los ojos y con un puñal que saca del pecho, la cose con quince puñaladas después de decirle: «¡Hija mía, no habéis vos servido para casada y gran señora, como pensaba este pecador que horita se ve en el trance de quitarte la vida que te dió hace veinte años! ¡No es justo quedés en el mundo para que te gocen los enemigos de tu padre y te baldonen llamándote hija del chingado Banderas!» ... A continuación de esta escena de escueta y bárbara grandeza, en la que Valle-Inclán reprodujo un episodio narrado en cierta vieja Crónica de Indias, el Tirano cae acribillado, y su cadáver descuartizado repartido de frontera a frontera, de mar a mar.

Otras mujeres son doña Rosa Pintado, madre del estudiante Marco Aurelio Rosales, de «greña aleonada, ojos y cejas de tan intensos negros que, con ser muy morena la cara, parecen en ella tiznes y lumbres», y la suegra de Filomeno, «una vieja de sangre italiana, renegrida, blanco el moñete, los ojos carbones y el nasso dantesco».

La magia de la palabra y el ímpetu de la fantasía valleincla-

nesca, traen y llevan al lector con estos personajes de prodigiosa y centelleante vitalidad, a través de la ciudad y los campos de Santa Fe de Tierra Firme, apenas descritos con unas rápidas pinceladas, suficientes para captar las luces y sombras, los ángulos y contrastes de aquella geografía poética y evidente. Más que a nada, la técnica del novelista se parece en «Tirano Banderas» a la de un director cinematográfico que, siendo al mismo tiempo el cameraman, llevase de acá para allá la cámara a fin de tomar los planos más sorprendentes y audaces, aprovechando la movilidad suministrada por el guión concebido por él mismo, con el fin de poner de manifiesto ante los atónitos espectadores su pericia y su arte en los encuadres, en los fundidos, en los encadenamientos, en las superposiciones, en los primeros planos, en las perspectivas lejanas, en el juego del color. A lo largo de la lectura-proyección de «Tirano Banderas»—que inconcebiblemente no ha encontrado un director español o mexicano capaz de llevarla a la pantalla—la retina del lector-espectador se deslumbra con los verdes, los blancos, los amarillos y los azules del paisaje en los esteros de Ticomaipú, de Jarote Quemado, de las marismas y manglares, desde los que nos lleva al desmantelado convento de San Martín de los Mostenses, situado sobre una loma con granados y palmas, mirando al vasto mar y al sol poniente, en donde tiene su cuartel general el Tirano. Desde San Martín iremos a la Legación de España, caserón con portada de azulejos y salomónicos miradores de madera, vecino al recoleto estanque francés, llamado por una galante tradición el Espejillo de la Virreina. Volveremos al Cuartel General de Santos Banderas, pasando por la Calzada de la Virreina, «calle populosa de Santa Fe, luminosa y vibrante de talanquillos y tenderetes, por los Santos y los Difuntos», y nos asomamos al viejo Jardín de los Frailes mostenses, «geométrica ruina de cactus y laureles, que goza de la vista del mar». En el Circo Harris, que «en el fondo del parque, perfila la cúpula diáfana de sus lonas bajo el cielo de luceros», asistimos al mitin que celebra la oposición al Tirano. Fernández Almagro y Díaz Plaja han señalado cómo el interior del Circo es descrito por Valle-Inclán con la preocupación plástica del mejor cine de vanguardia: «Los gendarmes comenzaban a repartir sablazos. Cachizas de faroles,

gritos, manos en alto, caras ensangrentadas. Conculsión de luces apagándose. Rotura de la pista en ángulos. Visión cubista del Circo Harris».

El guionista-director-cameraman, nos asoma a los salones del Casino Español de Santa Fe de Tierra Firme, llenos de «floripondios, doradas lámparas, rimbombantes molduras» y a su terraza entre ramajes y arcos voltaicos, nos zarandea por las calles y plazas de la ciudad en feria, llenas de farolillos y bailes, tutilimundis y barracas. Nos impresionan la arquitectura colonial de los edificios y el nomenclátor callejero: la Calzada de la Virreina, la Plaza de Armas, Momotombo, la Rinconada de las Madres, el Campo del Perulero, el Arquillo de los Portugueses...Abriéndonos paso entre la plebe maloliente cobriza, greñuda y descalza que ha bajado a la feria, y entre los chamacos arracimados en los puestos para comprar chucherías y golosinas y en las puertas de las iglesias en donde adquieren «las pintadas esquilas de fúnebres barros que venden los indios alfareros por la fiesta de los difuntos», y sin dejar de escuchar en los portalitos y en las pulquerías de cholos y lepes la guitarra que rasguea los corridos de milagros y ladrones, llegamos al Congal de Cucarachita, que encendía farollillos de colores en el azoguejo y luces de difuntos en la Recámara Verde. Desde el Congal, pasando como meteoros por la casa del estudiante Marco Aurelio Rosado, seguiremos al coronelito de la Gándara hasta el chozo de Zacarías el Cruzado, situado en un vasto charcal de juncos y médanos. Luego seguiremos con el coronel y el indio bordeando la gran acequia hasta el Pozo del Soldado y la laguna de Ticomaipú en donde tiene su casona Filomeno Cuevas, mientras la pobre indiecita, con el chamaquito cargado sobre la cadera, suspenso del rebozo, como en hamaca, va a la casa de empeños de Quintín Pereda, para empeñar la tumbaga que en pago del servicio que Zacarías le presta facilitándole la huída, les ha dejado el coronel. Con la chinita nos detenemos ante el escaparate, «luciente de arracadas, fistoles y mancuernas, guarnecido de pistolas y puñales, colgado de ñandutis y zarapes». De los empeñitos pasaremos a la Comisería de policía, para volver luego al chozo de Zacarías y asistir al holocausto de la carne tierna y morenita del chamaquín entre los dientes de los cerdos y los picos de los

zopilotes. Con el desesperado Zacarías, volveremos a la casa de empeños del avariento gachupín de quien el indio tomará cumplida venganza, no sin detenernos antes con él en un tabladillo de azares, en un bochinche, en el real de la feria de caballos... Finalmente bajaremos a los siniestros calabozos del fuerte-prisión de Santa Mónica, en donde los enemigos presos del Tirano, esperan la muerte con diferentes ánimos. Tantos son los cuerpos de los fusilados arrojados desde la muralla que «a los tiburones ya les estomaga la carne revolucionaria» y dejan flotando «en la cruel indiferencia de su turquesa», en la curva espumosa de las olas, una ringla de cadáveres: vientres inflados, lividece tumefactas... Y subiremos a la Legación inglesa y al elegante comedor del Círculo de Armas, en donde cenan los diplomáticos, para asistir poco después, en el Cuartel General del Presidente Banderas, al trágico final de su existencia...

La enorme variedad de escenarios y de gentes—de los que hemos hecho una rápida selección, casi un «trailer»—descritos con una prosa riquísima y contundente, dura como el diamante y como el diamante irisada; el vigor y la gracia coloquial de los diálogos, en los que don Ramón se complació en taracear su castellano con el nácar, el ébano y la malaquita de las voces americanas—unas ciento, de las cuales, según una notable comentarista, un cincuenta por ciento son mexicanas—; el color rutilante, el ritmo trepidante, el olor asfixiante a humanidad indiana, mísera y doliente, dejan en el lector la sensación de haber realizado el viaje, soñado por todo español a una de esas ciudades coloniales, en las que cada uno tiene enterrado algún antepasado: México, Veracruz, San Juan de Puerto Rico, La Habana, Lima, Quito, Bogotá, Cartagena de Indias y mil más. Santa Fe de Tierra Firme no es ninguna de ellas, pero bien pudiera ser cualquiera de ellas, pues de todas tiene aire, cielo, tierra, astros, olor y verbo.

«Tirano Banderas» se divide en un prólogo, siete partes—cada una dividida en varios libros—y un épilogo. En el prólogo y el epílogo vuelve a soldarse el tiempo, interrumpido por voluntad del narrador para dar paso al torrente de la acción. Cada parte lleva su título, pero el de la primera —*Sinfonía del Trópico*—hubiese convenido a toda la obra. A veces pienso que don Ramón debió

dudar si dárselo como subtítulo, en lugar del de «novela de Tierra Caliente», adoptando una vez más para la obra literaria una designación musical, como hiciera en las Sonatas. Si aquellas, por la belleza y delicadeza de la forma, podían recordar la gracia de porcelana de las de Scarlatti o Haydn, el temblor pre-romántico de las de Mozart, o la doliente melancolía de las de Chopin, la grandeza y riqueza de temas, armonías y contrapuntos y la suntuosidad colorista orquestal de esta «Sinfonía del Trópico» que es «Tirano Banderas», trae a la memoria del lector melómano los nombres de tres de las más famosas sinfonías de la historia de la música: la Quinta de Beethoven, en la que el Destino llama imperioso a las puertas de una humanidad angustiada; la Patética de Tschaikowsky con su hondo misterio de dramáticos presagios, y la del Nuevo Mundo de Dvorak, en cuyos pentagramas puso el compositor checo la inmensa melancolía sollozante, que las razas vencidas, negras o cobrizas que viven en las Américas, infunden en sus melodías populares...

Como he dicho antes, el éxito de «Tirano Banderas» fue sensacional en España y en toda Hispanoamérica, sobre todo en México, en donde suscitó virulentas polémicas y apasionados estudios. Para unos, la novela, en cuanto representación de la vida de algunos países del Continente, era exacta, casi perfecta. En cambio para otros—los menos—era un puro insulto. No faltaban quienes estimaban que Valle-Inclán se había quedado corto y no calaba en las psicologías de aquellos pueblos y de los dictadores que, con la periodicidad de los huracanes o los terremotos, los sojuzgaban. Al echar de menos en «Tirano Banderas» el encono, el odio, la pasión política que solían poner los escritores ultramarinos cuando trataban el tema de los tiranos, olvidaban un poco que Valle-Inclán, por no ser americano, no podía llevar en la sangre aquellos rencores extremistas, y que aun cuando su propósito fuera censurar y ridiculizar a los generales dictadores y manifestar su dolor por la situación del indio, empleando para hacerlo los estridentes colores de su paleta esperpéntica, no trataba de hacer un panfleto revolucionario, sino una obra de arte. Y por su condición de artista puro, Valle-Inclán sabía como Proust, que el arte verdadero no se hace con manifiestos sino que se reali-

za en silencio. Y también que una obra en la que hay teorías, es como un objeto sobre el cual se deja la marca del precio. Y si ésta no hace sino expresar un valor, en literatura, por el contrario, lo disminuye el razonamiento lógico. De ahí, «la aparente objetividad estética» con que trató don Ramón el tema de la tiranía.

La protesta más airada y más justa contra «Tirano Banderas» —es decir, contra su autor—no surgió de ningún cenáculo literario ni de ningún clan político de esta o la otra república hispanoamericana que se consideraba aludida, sino de la poderosa colonia española de México. Como ha dicho el ilustre escritor cubano Gastón Baquero, «eso de que aparecieran los «gachupines», los españoles de cierta posición y de ciertas profesiones, aliados a la tiranía, sirviéndose de ella y sirviéndola en perjuicio del pueblo, usureros y maladrines no se lo perdonaron a Valle. La suspicacia quiso ver demasiadas «claves», demasiadas alusiones personales... cuando lo verdadero es que se trata de un libro de composición, de «genio artístico», y que más influencia tuvo, por ejemplo, la obra de Ciro Bayo, «Los Césares de la Patagonia» o «Los Marañones» como material de documentación en la gestación de «Tirano Banderas», que las inmediatas anécdotas de la vida española en México independiente.»

Algo mucho más importante añade Gastón Baquero, cuando afirma que lo que importa, lo que queda, es que América española diese ocasión a un artista como Valle-Inclán para escribir algunas de sus mejores páginas. «El partió hacia allá, según parece—dice Baquero—desde la torre suya en Santa María del Caramiñal, porque de allí salió su antepasado, el capitán Gonzalo Domínguez, muerto en la batalla de la Noche Triste, junto a Cortés. Quiso este Valle-Inclán, guerrero sin guerras en el siglo XX, revivir las luchas, desafíos, riesgos del siglo XVI. Halló que ya no era contra ídolos aztecas y teocalis sino contra tiranos y usureros contra quienes había que pelear, a nombre de España, para la salvación de los indígenas. Y dió a su modo, ornamental, bruñido, como de coraza de Garcilaso en guerra, una batalla por la libertad. Su puesto en la novelística hispano-americana mantiene la tradición de lo español como simiente de lo americano más propio y verdadero.»

Por eso no puede extrañarnos que la bibliografía sobre Valle-Inclán sea abundantísima en todos los países hispano-parlantes, y que en muchos de ellos los corazones de los lectores anticipándose a los convenios oficiales de doble nacionalidad se apresuraran a considerarle tan suyo como a José Hernández o José Martí, a Rubén Darío o Amado Nervo, a Rómulo Gallegos o a Eustasio Rivera, a Mariano Azuela o a Alfonso Reyes, a Ricardo Güiraldes o a Enrique Larreta, a Alejo Carpentier o a Miguel Ángel Asturias, a Gabriel García Márquez o a Gortázar, y a tantos y tantos más como han sabido emplear el más hermoso castellano, con injertos y renuevos autóctonos de las Américas de nuestra sangre, sirviendo con él, como nuestro don Ramón, a la belleza, a la cultura y al destino de sus pueblos y de España, madre común de todos.

FELIPE XIMÉNEZ DE SANDOVAL

EL REGIONALISMO DE PEREDA EN EL GÉNERO EPISTOLAR

Carta al crítico catalán Juan Sardá

Polanco, 15 de septiembre de 1885.

Sr. D. Juan Sardá [1].

Mi distinguido amigo: No quiero molestarle a V. con el relato, que sería poco risueño en su mayor parte, de las causas que me han impedido pagar a V. en ocasión oportuna el tributo de gratitud que le debo desde que leí en la *Ilutració Catalana* el magistral artículo que tuvo V. la bondad de consagrar a *Sotileza* [2] y al padre que la engendró. Confío ciegamente en que ha de creerme V. por la palabra que le empeño de que sin aquellos motivos hubiera sido muy diferente mi comportamiento; y sin más largo preámbulo comienzo a pagar gustosísimo mi deuda declarando, sin asomo de lisonja, que, entre el cúmulo de críticas que poseo, de las que se han hecho en España y fuera de España de la afortunada «callealtera» [3], no hay una en que se haya herido la dificultad más derechamente ni en menos palabras que en la de V. Por de pronto, es la única que ha acabado de convencerme de que para lograr completamente el fin que me propuse en el carácter de la protagonista, falta algo que hasta tiene un sitio determinado en el libro. Pensaba yo, en mis propósitos, al hacer a Sotileza áspera, pero no inaccesible, altiva, pero no marmórea [4], por lo que a

Andrés respecta, que era bastante con lo que se la oye responder al padre de éste en la bodega de Mechelín [5], y con lo que «se ve» en capítulos precedentes, en particular el titulado «Ir por lana» [6], y no era señal de fracaso en mis nitentos el testimonio del sinnúmero de veces que, recién publicado el libro, se me hizo de palabra y por escrito, esta pregunta: «¿Amaba Sotileza a Andres?» [7]. Dejar esta duda en el ánimo del lector, eran precisamente los fines que yo perseguía; y no podían ser otros, por la naturaleza misma del personaje, por la «madera» de que estaba formado, porque la huérfana de Mules no debía aspirar a casarse con el hijo de Bitadura por las razones que a éste expone sumariamente en la citada ocasión; y desde el suceso de la Arboleda de Ambojo [8] y otros inmediatos, por las que V. tan juiciosamente adivina en el antepenúltimo párrafo de su crítica, y debía guardar en lo más hondo de su honrado pecho su inclinación amorosa, tan estéril como peligrosa, mas el reparo de V. coincidiendo con algún otro en el mismo sentido, aunque no tan bien reforzado de razones [9], y sobre todo con algunas aprensiones mías, desde que examiné serena y fríamente a cierta distancia la obra escrita en la fiebre de dos meses de trabajo, me hizo no sólo caer en la cuenta de que bien podría tomarse por frialdad marmórea lo que debía ser disimulo, sino ver con toda claridad hasta la página y el sitio donde con media docena de renglones bien al caso se salvaba este riesgo tan grave, renglones que, ciertamente, estuvieron al caer de mi pluma cuando escribí el pasaje que hoy los reclama, y no cayeron porque me parecieron que con ellos levantaba demasiado la punta del velo y se rompía el encanto del misterio [10]. También ha visto V. esta página y este sitio, y por verlo tan claro y por corresponder tan exactamente su observación con mis aprensiones, le dije al principio y le repito ahora que es su crítica de V., entre las infinitas que se han hecho de la obra, la que más sencilla y derechamente hiere la gran dificultad de ella. Del resto del artículo ¿qué he de decirle? Defiende V. ardorosamente las literaturas regionales, y pone en los cuernos de la luna a este empedernido escritor «montañés». De las primeras soy apasionado hasta el punto de tenerlas por el jugo y la verdadera sustancia de la literatura «nacional» [11]. Lo segundo es un ramillete de

flores, que, aunque inmerecido, debo poner sobre mi corazón si no he de pecar de descortés o de ingrato.

Un millón, pues, de gracias por todo, y otros tantos perdones por lo que he tardado en pagarle la deuda.

Otra, hasta cierto punto, tengo de cortesía con V.; y consiste en no haber contestado «a la vista» (y como pensé hacerlo, y por no haberlo hecho así desaproveché la ocasión que luego no tuve entre la maraña de enredos que me envolvió en vísperas de emprender el viaje que hice a Portugal) [12] su muy atenta carta del mes de marzo, pues aunque el principal motivo de ella era avisarme el recibo del ejemplar de la novela que de mi parte le había entregado Oller [13], algo contenía que entonces valía la pena de ser glosado. Valga, pues, también mi solicitud de indulgencia para este pecado si por tal le ha tenido V.

Este año estoy de completa huelga, y bien sabe Dios lo poco que me alegro de ello, pero una terrible enfermedad que súbitamente acometió a mi único hermano [14] en el mes de junio, recién llegado yo del viaje, el cólera, que a los sanos y al enfermo nos sacó de Santander dos meses hace y ahora nos tiene bloqueados en este pueblo, en el cual hubo también su «caso» correspondiente; la atmósfera de intranquilidad y desasosiego que se respira en todas partes en este año desgraciado y calamitoso [15], y, por último, el tesón con que me persigue un asunto «de levita» por todo filón para una novela [16], con la repugnancia invencible que tengo al «género fino» me han puesto el ánimo y la cabeza en las peores condiciones imaginables para acometer empresas literarias.

También V. V. continúan asediados por el terrible huésped, y aunque, si los partes no mienten, las víctimas de la enfermedad son en número insignificante con relación al vecindario de la ciudad, mientras de cualquier modo se señale su presencia en ella hay motivo para temer algo. Quiera Dios librarnos a todos pronto de tan funesta calamidad [17].

Supongo que Oller, a quien pienso escribir hoy si me queda tiempo, estará aún en Puigcerdá [18], de donde tengo carta suya. Otra deuda parecida tengo con Yxart [19], con Riera [20], con Badía [21] y con otros catalanes más cuya lista me pesa en la

conciencia como el mayor de los remordimientos, por lo mismo que el pecado es involuntario y la mancha cae en el paño de mi mayor aprecio. Tengo el propósito de liquidar enseguida estas deudas del corazón, ya que ahí las debo y comencé a pagar por esta partida que suplico acepte V. con saldo de cuentas de este su obligado amigo, admirador y compañero.

J. M. De Pereda [22].

NOTAS

[1] Juan Sardá y Lloret. Publicista y crítico literario n. en San Quintín de Mediona (Barcelona) en 16 de julio de 1851 y m. en Barcelona en 4 de diciembre de 1898. Cursó en esta ciudad la carrera de Derecho, licenciándose en 1874. Desde esta fecha formó parte de la agrupación literaria *La jove Catalunya* y colaboró asiduamente en la revista *La Renaixença* durante la década 1870-80. Gaziel en el Prólogo a las Memorias de Oller afirma que gracias a la colaboración de Sardá pudo Modesto Sánchez Ortiz, director de *La Vanguardia*, convertir este diario «de caciquista en popular». A propósito de Sardá afirmó Juan Maragall que «era un satírico sentimental, que tenía un sentimiento idealista exaltado y una expresión clara y fuerte como el acero».

[2] Joan Sardá en la *Ilustració Catalana* solamente comentaba los libros catalanes, pero hizo una excepción con el de Pereda, declarando en su artículo la estimación que sentían los literatos barceloneses por el novelista montañés y poniendo de relieve la hostilidad de éste hacia el monopolio literario madrileño (V. J. Sardá: *La Ilustració Catalana*. Any VI. Barcelona, 15 de Febrer de 1885, n.° 128, con fotografía de Pereda).

Para documentar este aspecto de las relaciones de Pereda con los ingenios literarios catalanes, consúltese el trabajo de Alfonso Par: «Pereda y Cataluña» (B. B. M. P. Año XV. Marzo de 1933. Santander, págs. 41-45). Como breve ilustración señalaremos dos notas significativas. Ramón D. Perés afirmó en *El Imparcial* (22 de febrero de 1888): «No hace mucho tiempo, cuando Pereda estuvo allí [Cataluña]... con gran regocijo de sus admiradores decía a uno de éstos (y no creo que haya indiscreción en decirlo aquí): —«Amigo mío, esto no es España, esto es una nación extranjera. Comprendo que escriban ustedes en catalán, porque esto es lo que se oye en todas partes.» En 8 de mayo de 1898 Sardá, desde *La Veu de Catalunya*, exclamó alborozado: «No mes li falta haver nascut a Catalunya, pera ser catalá. Axó sembla una «perogrullada», i no obstant, para mi, resumeix tota l'estética d'en Pereda».

[3] Hagamos mención del «cúmulo» de críticas que los periódicos de España dedicaron a «Sotileza»:

—«El Ebro». Año I. Domingo, 8 de marzo de 1885, n.° 44.

—«Revista de España», año XVIII, N.° 410, tomo CIII, cuaderno 2.°, 25 de mayo de 1885. Sección *Revista literaria:* «La última novela de Pereda» por «Orlando» (págs. 319 a 328).

—«La Ensalada», año I, n.° 2. Madrid, 7 de junio de 1885. Sección

Literaria: «Al Sr. D. José María de Pereda en Portugal», por Fernando de Guevara.

—Felipe Benicio Navarro: «Revista crítica de Historia, Literatura y Bellas Artes», n.° 1. 1.° de abril de 1885, págs. 3 a 13.

—«Querubín de la Ronda» es autor del único artículo desfavorable que existe sobre «Sotileza». Era éste el seudónimo que utilizaba el periodista RAFAEL COMENGE DALMAU. Apareció en la «Ilustración Universal» (p. 323). Año III, 2.ª época, n.° 41. Madrid, 15 de marzo de 1885.

—«El Fusilis». Breve reseña sobre «Sotileza». Barcelona, 6 de marzo de 1885.

—«El Fusilis», artículo firmado por D. D. Año I, n.° 3. Barcelona, 3 de abril de 1885.

—«Las Provincias», diario de Valencia. Año XX. Sábado, 7 de marzo de 1885, n.° 6764. Sección bibliográfica.

—«La Opinión». Sección «Variedades». Año VIII. Valladolid, jueves 12 de marzo de 1885, n.° 655. El autor—que utiliza el seudónimo de «Tántalo»—protesta en tono humorístico al final de su artículo —al cual dio forma de carta—de que cuando acaba la novela no queda resuelto el enigma psicológico de la protagonista.

—«La Crónica de León». Año XI, n.° 1422. Sección «Bibliografía». Sábado 18 de abril, 1885.

—«La Voz de Oviedo». Año II, n.° 278. Jueves, 12 de marzo de 1885. «Carta a don José María de Pereda» por «Pedro Sánchez» (Pepe Quintanilla).

—«El Complutense». Sección «Bibliografía». «Sotileza» por Manuel PARDO. Alcalá de Henares, 15 de marzo de 1885. Año II, n.° 44. Hace referencia al entierro del padre Apolinar.

—«La Dinastía». Barcelona, 5 de marzo de 1885 y 8 del mismo mes y año. «Sotileza. Última novela de Pereda» por Luis Gonzaga.

—«Diario de Barcelona», n.° 125. Martes, 5 de mayo de 1885. «Sotileza» por Francisco MIQUEL Y BADÍA.

—«El Noticiero». Sección «Semana Literaria». «Sotileza», por Cristóbal BOTELLA. Lunes, 9 de marzo de 1885.

—«El Globo». Año XI, 2.ª época, n.° 3.463. Lunes, 20 de abril de 1885. «Sotileza», por «Clarín» (Leopoldo ALAS Y UREÑA).

—«La Unión». Año IV, n.° 950. Madrid, lunes, 2 de marzo de 1885. Crítica por LEÓN MEDINA (el colaborador con don MANUEL MARAÑÓN Y GÓMEZ ACEBO en tareas de recopilación jurídica y, como él, publicista).

—«Los Lunes» de «El Imparcial». Lunes, 23 de febrero de 1885. «Al Sr. D. José María Pereda» por JOSÉ ORTEGA Y MUNILLA.

—«La Voz Montañesa». Año XIII, n.° 3.073. «Solileza» por SALVADOR LANDA. Santander, domingo 15 de marzo de 1885.

—«Los Bandos» («Periódico impolítico, dominguero, de buen humor»). Año I, n.° 1. Santander, 1 de marzo de 1885.

—«Boletín de Comercio». Año XLVIII, n.° 51. Santander, martes 3 de marzo de 1885. «Sotileza. Impresiones», I. Artículo de «Albino» (ALBINO MADRAZO).

—«Boletín de Comercio». Año XLVIII, n.° 52. Santander, miércoles 4 de marzo de 1885. «Sotileza. Impresiones», II, por «Albino».

—«Boletín de Comercio». Año XLVIII, n.° 53. «Sotileza. Impresiones», III. Artículo de «Albino». Santander, viernes 6 de marzo de 1885.

—«El Correo de Cantabria». Año IV. Santander, 4 de marzo de 1885,

n.° 411. «Páginas 1 a 145 del último libro de Pereda por José Antonio del Río.»
—«El Correo de Cantabria». Santander, 9 de marzo de 1885. «Recuerdos» por José A. del Río. Identifica el autor del artículo a los marinos mercantes amigos de don Pedro Colindres (*Bitadura*), a los que conoció y trató.
—«El Correo de Cantabria». Año IV. Santander, 16 de marzo de 1885, «Sotileza» por José A. del Río.
—«El Aviso». Sección «Variedades». «Carta a don José María de Pereda» por «Pedro Sánchez» (José M.ª Quintanilla). Año XIV, n.° 34. Santander, 19 de marzo de 1885 (onomástico de ambos).
—«La Época». Juicio de don Marcelino MENÉNDEZ PELAYO. (Madrid, 27 de marzo de 1885).
—«La Fe», 6 de abril de 1885, artículo por A. J. V.

[4] A pesar de los propósitos de PEREDA, Silda resulta algo marmórea como puso de relieve MENÉNDEZ PELAYO en su artículo en «La Época» (27 de marzo de 1885): «Sotileza, con ser muy mujer, tiene algo de esfinge tebana, y el autor no ha hecho más que levantar una punta del velo sagrado. Todos los instintos de su rebelde y altiva naturaleza han recibido desde el principio una dirección extraña, merced a aquella vida errabunda de playa y muelle de las Naos en que gastó sus primeros años. Su corazón es recio y duro para amar. El mismo agradecimiento apenas ha llegado a rayar aquella piedra tosquísima». Y en otro pasaje del citado estudio califica a esta reconcentrada y soberbia figura femenina de «especie de Diana selvática y feroz en un barrio de pesca».

[5] «—Quiero que usté sepa, oído de mi misma boca, que nunca me dejé tentar de la cubicia, ni me marearon los humos de señorío; que estimo a Andrés por lo que vale, pero no por lo que él pueda valerme a mí; y que si para poner ahora a salvo la buena fama no hubiera otro remedio que el que me diera a ser señora a su lado, con la honra en pleito me quedara antes que echarme encima una cruz de tanto peso. De carid vivo aquí, y con estos cuatro trapucos valgo lo poco en que me tienen las gentes. Vestida de seda y cargada de diamantes, sería una tarasca y se me irían los pies en los suelos relucientes. Malo para los que tuvieran que aguantarme y, peor para mí, que me vería fuera de mis quicios». («Sotileza», cap. XXV: «Otras consecuencias»).

Tal es la repuesta de Silda a «Bitadura» cuando éste acude a la bodega de la Calle Alta alarmado por los posibles planes matrimoniales de su hijo Andrés con la altiva marinera (opuestos a la rígida endogamia observada en la sociedad santanderina, compartimentada y clasista, del siglo XIX).

[6] «Sotileza», cap. XVIII. En él se narra como por primera vez en su vida Andrés va a buscar a Silda a la casa de tía Sidora con el propósito de sorprenderla a solas y con su corto atavío doméstico.

[7] A este propósito afirmó el hispanista BORIS de TANNENBERG: «Pereda me ha contado que después de la publicación de *Sotileza* recibió muchas cartas demandándole el secreto del corazón de Sotileza. Querían saber a quién amaba». (Estudio sobre PEREDA en la «Revue Hispanique». 1898).

[8] «Sotileza», cap. XVI. «Un día de pesca».

[9] Debe referirse a la crítica aparecida en la sección «Variedades» de «La Opinión» (Año VIII. Valladolid, jueves 12 de marzo de 1885) firmada por «Tántalo».

[10] En la citada crítica de «La Época» aseveraba MENÉNDEZ PELAYO «Sotileza es un enigma sorprendido valerosamente». Efectivamente, a la manera de STENDHAL, el autor sorprende un carácter sin desmenuzar detenidamente ese mecanismo anímico (en frase feliz de don Mar-

celino, «no hace más que levantar la punta del velo sagrado»). PEREDA se limita a hacer una exposición psicológica genética del temperamento de la heroína sin ulteriores intenciones. Las infrahumanas condiciones en que transcurre la infancia de Silda van a imprimir un rumbo extraño a su idiosincrasia y sentimientos (esto es lo que la novela tiene de «sano» fatalismo o determinismo). Por el contrario, EMILE ZOLA hubiera desvelado totalmente el misterio y tal vez hecho degenerar hasta el terreno de lo morboso o anómalo la pasión de la protagonista. (Aun así no faltó quien dijo que, sexualmente, Sotileza era una provocadora según se deduce del cap. XVI, «Un día de pesca», cuando se deja llevar por Muergo—especie de Polifemo raptando a Galatea—o cuando peina a éste y le rasca la nuca en el cap. XXI, «Varios asuntos y Muergo de gala»).

11 Anticipa PEREDA en esta carta a SARDÁ el juicio que sobre las literaturas regionales expresaría en otra posterior a don Eusebio GÜELL (Santander, 21 de marzo de 1886) en la cual agradecía el portalibros que el 19 de marzo de ese año le regalaron los literatos catalanes—obsequio que fue calificado por «La España Regional», de Barcelona, como «Un hecho elocuente del regionalismo»—. Este juicio quedó ratificado en el «Palique» de «Nubes de estío» (1891, cap. XIII) que le proporcionó una pública polémica con la Pardo Bazán. En comparación con estos entusiasmos, a los catalanistas más exaltados—seguidores de Valentín ALMIRALL—,pareció un tímido alegato su discurso sobre el «Regionalismo» (Juegos Florales de Barcelona, 1892). Aun refrenó más el autor de «Sotileza» su ditirambo sobre las literaturas regionales en su parlamento de recepción en la Real Academia Española (1897) y este retroceso no pasó desapercibido a otro sector regional más moderado, el gallego, que lo puso de relieve («Revista gallega», 28 de febrero de 1897). (V. la carta a GÜELL en «Memòries literàries de Narcís Oller», pág. 163-4 y el discurso académico en «Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. José María de Pereda». Madrid, Viuda de Tello, 1897. La contestación de GALDÓS, defendiendo la novela ciudadana como genuinamente nacional en las págs. 45 y ss.)

12 En el verano de 1884 hallándose en la «tierruca», PÉREZ GALDÓS planeó un viaje al país lusitano con PEREDA y el financiero santanderino Andrés CRESPO. El proyecto se realizó en la primavera de 1885. Al regreso —ya solos PEREDA y CRESPO—se detuvieron en Oviedo para que el primero conociera personalmente a «CLARÍN» y le mostrara su agradecimiento por el elogioso artículo que publicó a propósito de «Sotileza». Con ALAS se desplazaron a Covadonga.

Véase en «La Ensalada» (Madrid, 7 de junio de 1885) el trabajo de GUEVARA rotulado «Al Sr. D. José María de Pereda en Portugal». Ecos del viaje los hallamos en las cartas de PEREDA a GALDÓS (V. Soledad ORTEGA en «Revista de Occidente») y en el «Epistolario de Pereda y Menéndez Pelayo» (por Mª Fernanda de PEREDA, con prólogo y notas de Enrique SÁNCHEZ REYES).

13 Narciso OLLER Y MORAGAS. Novelista español n. en Valls (Tarragona) en 1852 y m. en 1931. Estudió el Bachillerato y la carrera de Derecho en Barcelona, licenciándose en 1873 y ganando por oposición dos años más tarde una plaza de oficial de secretaría de la Diputación provincial de la misma ciudad, en la que fijó su residencia con objeto de abrirse camino. Como certeramente observa GAZIEL (Agustín CALVET) en su aludido Prólogo a las «Memòries literàries de Narcís Oller», éste fue un hombre de suerte extraordinaria. Era primo hermano del inteligentísimo José YXART Y MORAGAS quien le llevó a remolque por los cenáculos y parnasillos que hacia 1870 constituían un sano brote que no dejaba que se pudriera del todo

en Barcelona una sociedad en pleno proceso de descomposición. Pronto entabló conocimiento con Juan SARDÁ, quedando establecida una trinidad de amigos—Yxart, Sardá y Oller—que había de durar tanto como la vida breve y malograda de los dos primeros. Intelectualmente el menos dotado de los tres era OLLER y, sin YXART y SARDÁ, es posible que no hubiera escrito cosa mayor y que lo hubiera hecho en castellano. En tal lengua oficial escribió sus colaboraciones en *La Miscelánea*, *El Siglo Literario* y *El Tío Camueso*. En este último semanario (editado por el padre de Eduardo MARQUINA) publicó su primer trabajo—«Un viaje de placer»—con el seudónimo de *Plácido*, mientras que en el periódico satírico *La Bomba* acreditó durante bastante años el de *Espoleta*. Sus compañeros de oficina Enrique FREIXA (futuro director de *La Nación*, de Buenos Aires) y Joaquín RIERA Y BERTRÁN, junto con YXART, le presentaron en 1877 a la tertulia de literatos catalanes que se reunía en el Café Español de la Plaza Real. En el mismo año asistió al banquete celebrado en honor de los escritores galardonados en los Juegos Florales que estuvo presidido por el general Ros DE OLANO. En semejante asamblea se consideró a sí mismo una nota discordante y se prometió «escribir algo en lengua catalana que le permitiese no sentarse más en aquella mesa en calidad de intruso». Desde entonces fue cariñosamente acogido en *La Renaixença*, inaugurando su tarea periodística en catalán al publicar una serie de artículos sobre «Las Arts en la Exposició de París» (1878), que había visitado con su primo y con cuya colaboración los escribía, razón por la que iban firmados por las letras O. Y. (Oller-Yxart). Este y SARDÁ le impulsaron a colaborar en *La Vanguardia*, susceptible de ser convertido en un gran diario barcelonés siguiendo las consignas de su nuevo director (el ya aludido Modesto SÁNCHEZ ORTIZ).

La lectura de *Evangelina*, de LONGFELLOW, y de *Une page d'amour*, de Emile ZOLA acabó de definir su vocación literaria; supo OLLER paladear la poesía que rezumaban algunas situaciones de ambas obras al mismo tiempo que desechaba las náuseas del feroz y crudo naturalismo. El primer fruto de semejante selectividad fue *Croquis del natural* (1879), escrito, como declaró modestamente su autor, «con el exclusivo objeto de poseer un título, bueno o malo, que le quitara el carácter de intruso en los futuros banquetes de los Juegos Florales». Desde 1880 prosiguió su asidua colaboración en revitas como *La Renaixença La Ilustració Catalana*, *El Eco de Valls*, *La Veu de Catalunya* y otras, y, desde los Juegos Florales de aquel mismo año en los cuales fue galardonada su novela «Sor Sanxa»—como después su «Isabel Galcerán» (1882) y su «Vilaniu»—hasta que en 1912 le adjudicaron el premio FASTENRATH por su «Pilar Prim», su producción fue copiosa (no ceñida únicamente a la novela catalana, sino traduciendo o arreglando para la escena las más selectas obras del teatro italiano, inglés, ruso y polaco).

Después de «La Papallona» (escrita en 1880 y publicada en 1882), traducida al francés por el excelente hispanista Albert SAVINE y precedida de una carta-prólogo de ZOLA, el camino se presentaba tan despejado y prometedor que, en 1881, abandonó la oscura carrera de funcionario de la Diputación Provincial de Barcelona para establecerse en Madrid como procurador de los tribunales y dedicarse más de lleno a sus aficiones literarias. De esta época datan: «L'Escanyapobres»—vertida al castellano por Rafael ALTAMIRA (1884)—; «Vilaniu» (1885)—obra desigual pero con fragmentos de los mejores salidos de su pluma; «La febre d'or» (1890-92), en opinión de GAZIEL su máquina novelística más ambiciosa: «La Bogería» (1889), estudio de un caso clínico; «Pilar Prim» (1904), su última novela.

Aunque el tema de «La febre d'or» es el mismo que ZOLA trata en «L'Ar-

gent», la intención es muy distinta. Esta diferencia entre la labor de uno y otro fue puesta de relieve por un nihilista ruso llamado TIKKOMIROFF, conocido por OLLER cuando estuvo en París en 1882, tras el éxito de su «Papallona»: «Demos a Zola un hombre y no parará hasta hallar la bestia; demos una bestia a Oller y no parará hasta hallar el alma». Según GAZIEL, Oller no fue *naturalista*, ni siquiera *realista*, sino *verista* (en esto coincide con PEREDA que siguió siempre la proposición de que «el arte es la verdad»). «¿Cómo diablos podía ser Oller—dice—un rebelde y un revolucionario, si era un buen burgués barcelonés, perfectamente conformista en todo, menos en el punto flaco del centralismo, y predestinado a ser un admirador y un votante sincero de la *Lliga Regionalista*?». (La *Lliga*, órgano moderado de la burguesía regionalista catalana, estuvo dirigida por Francisco de Asís CAMBÓ, que llegó a una conjunción con don Antonio MAURA—1907-1909—y que al cabo quedó desbordada por los sucesos de agosto de 1917).

Felipe Benicio Navarro y Luis Alfonso trasladaron del catalán al castellano muchas de las obras de OLLER (V. las cartas de Pereda a Galdós recopiladas por Soledad Ortega. Don José disuade al canario de convencer al autor de las «Notas de color» para que escribiera en la lengua de Cervantes).

Fue en 1882 cuando PEREDA, por medio de Apeles MESTRES—enviado a Polanco por la editorial «Arte y Letras» de Barcelona, cuyo director artístico era YXART, con objeto de sustituir a Enrique MELIDA en la ilustración de «El sabor de la tierruca»—tuvo referencias exactas sobre las esperanzas puestas por muchos en OLLER. El dibujante, a su regreso, solicitó de éste un ejemplar de «La Papallona» para enviárselo a don José María que estaba impaciente por conocer los méritos del catalán ponderados también por aquella prensa. OLLER entregó a Apeles el libro con una cariñosa dedicatoria autógrafa y, como se retrasara la respuesta del hidalgo montañés, en 13 de enero de 1884 se decidió a escribir a PEREDA directamente. Contestóle éste desde Santander (25 de enero de 1884) elogiando los «Croquis del natural» y las «Notas de color» y deshaciendo involuntarios equívocos surgidos por causa de MESTRES. En 5 de mayo de 1884 PEREDA comunicó a OLLER que dentro de poco tendría el gusto de conocerle personalmente y darle un abrazo en Barcelona. El encuentro de entrambos no se produjo en la Estación ni en el Hotel Falcó, sino paseando por la Rambla don José con su esposa y su cuñada. El catalán le reconoció por sus gruesos quevedos y su inconfundible fisonomía cervantina. Así se consolidó una amistad permanente truncada en 1906 por la muerte del autor de «Sotileza». Tan excelente fue el juicio que le mereciera que en carta a don MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO (Santander, 3 de noviembre de 1884. «Epistolario...», págs. 84-85) le recomienda: «Probablemente te enviará, por consejo mío, todas sus obras el catalanista Oller, que pondría sobre su cabeza un juicio tuyo sobre aquéllas. Supongo yo que en el libro que escribas sobre Milá hablarás algo de la influencia ejercida por su enseñanza en aquella juventud que le rodeaba por las noches en el café de Pelayo, y cuyas obras va publicando *La Renaixença*. Buena ocasión para decir algo del novelista Oller, por cuyas obras tengo verdadera pasión y cuya persona vale todavía más que sus obras».

OLLER se desvivió en 1892 con motivo del traslado de PEREDA a Barcelona para mantener los «Jocs Florals». En justa correspondencia éste le invitó a su casa de Polanco durante el verano de 1893, acudiendo el catalán acompañado de su hija María (homónima de la de don José, ambas intimaron mucho). Aun en la cúspide de su gloria—no muy difícilmente escalada—necesitó OLLER el apoyo moral de YXART y de SARDÁ. Cuando al regreso de aquella jira estival por la Montaña el Dr. SOJO le comunicó

en la Estación del Norte de Barcelona que el primero de sus dos inseparables amigos, su primo YXART padecía una tisis laríngea de inminente y fatal desenlace (de la que en vano intentó convalecer aquel estío en el balneario francés de Eaux-Bonnes), OLLER se sintió misteriosamente amenazado y cuando también murió SARDÁ quedó realmente anonadado. El «maestro» lo relata muy bien en sus «Memòries». Únicamente, ya en su senectud, le quedó el consuelo de la redacción de las mismas, intituladas por él «Historia dels meus llibres i relacions literàries», a las cuales dió forma de epístolas dirigidas a *Victor Catalá* (Catalina ALBERT PARADÍS, la escritora catalana autora de «Solitud»).

[14] Manuel de PEREDA Y SÁNCHEZ DE PORRÚA. Era mayor que don José. En su juventud había emigrado a Cuba donde fue asistente en La Habana de Juan Agapito—el primogénito de la numerosa prole, 22 hijos, engendrada por don Juan Francisco de PEREDA y doña Bárbara SÁNCHEZ de PORRÚA.—A su regreso fue consocio con el novelista y un cuñado de ambos (Inocencio GUTIÉRREZ CALDERÓN) de la fábrica de jabones y perfumes «La Rosario». Con su hermano Manolo, activo miembro de la Junta tradicionalista de Cantabria coincidía don José en lo extremado de las ideas religiosas y políticas (un carlismo exacerbado que en el escritor se fue atenuando con el paso del tiempo).

[15] El año de 1885 se presenta en la Historia de España con visos casi apocalípticos. En diciembre del anterior y en la primavera del mismo las provincias de Granada y Sevilla sufrieron varios terremotos de importancia que motivaron graves daños. A su vez la epidemia del cólera causó tan gran mortandad que se calculan en 500 ó 600 las víctimas diarias que originaba. Alfonso XII tuvo el humanitario gesto de hacer caso omiso de las observaciones de su gobierno y visitar a los coléricos en el Hospital Civil de Aranjuez; para ello abandonó el Palacio de Oriente simulando un paseo por el Retiro. A su regreso a Madrid todas las clases sociales le aclamaron. Sin embargo, tal popularidad resultó efímera, pues en 25 de noviembre de aquel 1885 fallecía el joven soberano en el Pardo, víctima de la tuberculosis que venía padeciendo. Dejaba sin solucionar el conflicto de Las Carolinas surgido con Alemania y casi planteado un problema sucesorio. El fantasma de la inminencia de otra posible guerra carlista cobraba cuerpo en tanto que el trono de España no contase con un heredero varón. La Regente D.ª María Cristina de HABSBURGO había quedado encinta y en 17 de mayo de 1886 el nacimiento de Alfonso XIII contribuyó a la ratificación del mecanismo político puesto en marcha por CÁNOVAS y SAGASTA mediante la inteligencia mal llamada «Pacto del Pardo» (que no fue un convenio escrito).

[16] Se refiere a «La Montálvez», novela de costumbres cortesanas que apareció en enero de 1888.

[17] Nueva alusión al azote del cólera. Existió en 1885, en verdad, una psicosis de angustia colectiva (como posteriormente en 1898).

[18] En Puigcerdá, villa de la provincia de Gerona enclavada en medio del llano de la Cerdaña—de la que se considera capital—solía pasar Narciso OLLER y MORAGAS los meses estivales con su esposa Esperanza RABASSA Y PONT y los hijos de ambos. Allí acudía su primo José YXART Y MORAGAS.

[19] José YXART, excelente escritor y crítico literario al que hemos hecho repetidas alusiones—en cierto modo su vida y la de OLLER son paralelas—. Había nacido en Tarragona en 1853 y falleció en 1895. En su ciudad natal cursó el Bachillerato y en Barcelona la carrera de Derecho

que ejerció poco tiempo, pues sus aficiones literarias obtuvieron su más decidida preferencia. Conocedor de los clásicos castellanos, estudió con ahinco las literaturas extranjeras al mismo tiempo que hacia 1877 frecuentaba con OLLER las peñas y tertulias de los escritores del renacimiento catalán. El género dramático fue la manifestación literaria que más le atrajo. En el semanario «Miscelánea» publicó en 1874 un documentado estudio sobre el teatro catalán, esbozo de un tratado magistral sobre el mismo tema («Lo teatre catalá: Son passat, present i porvenir») que fue premiado en los Juegos Florales de Barcelona en 1879. Por estos años escribió varias poesías en la lengua vernácula que figuran en sus «Obres catalanes» prologadas por Juan SARDÁ. Le fue confiada, primeramente, la dirección artística de la «Biblioteca Arte y Letras» y de la «Biblioteca Clásica», después. En 1886 comenzó la publicación de una serie de tomos en que, con el título «El año pasado», iba analizando con brillantez e imparcialidad todo los acontecimientos artísticos o literarios; (1886-90). Tradujo al verso castellano las mejores poesías de Ángel GUIMERÁ que prologó extensamente (1888). En «La Vanguardia» publicó una serie de estudios sobre «El arte escénico en España» que coleccionó en un volumen en 1893. Es esta su obra de mayor mérito; en ella se observa una prosa castellana modelo de estilo, casticismo y espontaneidad (buen ejemplo de la posibilidad, como en el caso de Teodoro LLORENTE OLIVARES, de un depurado bilingüismo). Fue presidente del Ateneo de Barcelona, socio de número de la Real Academia de Buenas Letras de la misma ciudad y mantenedor de los «Jocs Florals» en 1885 y 1886 (V. Joan SARDÁ: «Necrología de don José YXART y MORAGAS». Barcelona, 1897).

20 Joaquín RIERA Y BERTRÁN. Escritor y jurisconsulto (n. en Gerona en 24 de enero de 1848 y m. en Barcelona en 1924). En 1876 ganó por oposición una plaza de oficial mayor de la Diputación de Barcelona que desempeñó por espacio de treinta y tres años. Como poeta supo cantar las bellezas, tipos, costumbres y sitios del Ampurdán, siendo proclamado «Mestre en Gay Saber» en los Juegos Florales de Barcelona de 1890 y actuando de mantenedor en ellos en 1900 y 1902. Como periodista fue redactor de *La Renaixença*, *La Gramalla*, *Lo Gay Saber*, *La Ilustració Catalana*... etc.

21 Francisco MIQUEL Y BADÍA. Escritor y crítico n. en Barcelona en 1840, en cuya Universidad cursó la carrera de Derecho. En 1862 contribuyó a la creación del semanario artístico-literario «El Recuerdo». En 1866 ingresó en la redacción del «Diario de Barcelona» (que lo acreditó sobremanera su director don Juan MAÑÉ Y FLAQUER). Colaboró en «La Ilustración Española y Americana» y en «El Mundo Ilustrado». En su ciudad natal ejerció el cargo de secretario de la Escuela de Bellas Artes en la que desempeño la cátedra de teoría e historia de las artes industriales. A su muerte (28 de mayo de 1899) todos los objetos de su colección artística particular pasaron a ser propiedad de don Emilio CABOT.

22 La presente carta inédita de PEREDA a Joan SARDÁ (cuyo borrador autógrafo se encuentra en la Biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander) fue incluída en el tomo quinto de mi tesis doctoral. He tenido la satisfacción de poder proporcionar una copia mecanografiada de la misma al excelente crítico don José F. MONTESINOS, quien le ha dado su justo valor al citarla y comentarla en un ápendice a su nueva edición de «Pereda, o la novela idilio», demostrando—según me afirma en una de sus misivas—que ella tiene un gran interés psicológico pues aunque don José pretende ser sincero en cuanto dice a SARDÁ no logra conseguir tal propósito.

Dos cartas al periodista navarro

Federico Urrecha

Santander, 3 de Marzo de 1888.

Sr. D. Federico Urrecha [1]

Muy Sr. mío y distinguido compañero:

Por la brecha que se abrió ayer en la nieve de estos puertos divisorios de Castilla, pasó con los correos detenidos allí su gratísima carta del 24 de febrero, cuya contestación no quiero aplazar *para mañana*, siguiendo la tradicional costumbre española, entre otras razones muy respetables porque no merece tal descortesía persona a la que yo tengo en harto mayor estima que lo que a V. se le figura, a juzgar por sus modestas salvedades que me hace al escribirme. Precisamente acababa yo de leer muy pocas horas antes de recibir su carta, un precioso boceto publicado por V. en el último número del «Madrid Cómico», el cual boceto me había traído a la memoria otros cuadritos del mismo género dados a leer en «El Imparcial» [2] en estos últimos tiempos. Si V. supiera la idea que tengo yo formada de esas delicadísimas pinturas que sólo V. sabe hacer, tan frescas de color, tan sobrias

---

[1] Escritor nacido en San Martín (Navarra) en 1855. Estudió el Bachillerato en Madrid y en 1873 ganó por oposición una plaza en el cuerpo pericial de Aduanas en el que desempeñó altos cargos.

[2] En 1885 y como consecuencia de haberle premiado «El Imparcial» su novela «El corazón y la cabeza», este periódico llamó a Urrecha a su redacción a la que perteneció hasta 1903, pasando después a la del «Heraldo de Madrid». Posteriormente se trasladó a Barcelona donde fue redactor de «El Diluvio» durante más de veinte años. Sus trabajos periodísticos, como todas sus obras, se caracterizan por su gracejo y estilo castizo. Publicó «El vencejo de Burgaleda» en 1887 y los «Cuentos del vivac» en 1892 (2.ª edición en 1906). V. «Cartas de Pereda a José María Quintanilla» (Polanco 4 de noviembre de 1888 y Santander 21 de diciembre de 1888. B.B.M.P. Año XLIV. Santander, 1968, núms. 15 y 16 y nota 102). Enlace en las incipientes relaciones entre Pereda y Urrecha fue el impresor de «La Tertulia» y de «La Revista Cántabro-Asturiana» Francisco Mazón, establecido en Madrid como corredor de libros. Don José envió al periodista navarro una fotografía dedicada—de las que le hizo Zenón—y aquel no desaprovechó la ocasión de suscribir al polanquino a «Los Madriles».

y expresivas de detalles y tan ricas de luz, no me haría el agravio de temer, como teme, que al leer yo la firma de pintor tan de mi gusto, me pregunte: «¿Quién es ése?». Auque recluído y agreste, no tanto, Sr. Urrecha, que se me escapen cosas de tanto bulto como esas y otras pocas. Con esto le digo algo de lo mucho que estimo su atento saludo, y lo honrada que se creería mi novela [3] con los párrafos impresos que V. la promete... y que no se publicarán seguramente, porque en nuestra *benemérita prensa periódica* no hay ya espacio para esas niñerías. En otros tiempos, solía consagrarse alguna atención a los libros cuando las cuestiones políticas y teatrales, no siendo muchas las noticias callejeras, dejaban un rinconcito libre en el periódico; pero desde que ha habido que tomar por lo serio la vida doméstica de las gentonas de copete y las sahuman a diario los «Asmodeos» [4] ¿qué papel que en algo se estime acepta media docena de cuartillas referentes a una novela si, a mayor abundamiento, no canta ésta en el tono de aquellos graves señores de la crónica elegante? Hay que ponerse en todos los casos y tomar los tiempos como vienen. Gracias, pues, por la intención contando con que el asunto no pase de ahí; y por de pronto venga ese libro que me tiene reservado [5], ya que para esto no hay otro obstáculo que la indisculpable modestia de V.

Entretanto, aprovecho gustosísimo esta ocasión que inmerecidamente me ha proporcionado V. para ofrecerme con la mayor sinceridad como su más atento amigo y afectuosísimo compañero q. b. s. m.

J. M. DE PEREDA

---

[3] «La Montálvez» (1888) en la que PEREDA fustiga las costumbres depravadas de la «élite» social de Madrid.

[4] Se refiere a los cronistas de sociedad, haciendo a todos ellos extensivo y genérico el seudónimo utilizado más asiduamente por Ramón de NAVARRETE Y FERNÁNDEZ LANDA (n. en Madrid en 1818 y m. en 1897). A los quince años ingresó en la Imprenta Nacional como redactor de la «Gaceta». Llegó a desempeñar la dirección de «La Época» al fundarse en 1847 «La Ilustración Española y Americana». En aquellas columnas acreditó otros nombres como gacetillero de la aristocracia cortesana: «Pedro Fernández», «Leporello», «Mefistófeles», «José Núñez de Lara y Tavilla», «Marqués de Valle Alegre»...

[5] «El vencejo de Burgaleda», 1887. Le habían precedido «Drama en prosa» (1885), «Después del combate» (1886) y «La hija de Miracielos» (1886).

Santander, 17 de Marzo de 1888.

Sr. D. Federico Urrecha.

Madrid.

Muy Sr. mío y estimado amigo:

Como me lo anunciaba V. en su grata del 6, llegó con ella el ejemplar de su novela «El Vencejo de Burgaleda»; y no sé si por lo ponderado de la escabrosidad del fondo, no me ha parecido este de más feo color que el que ahora priva entre «el elemento joven» de la literatura amena, fruto de ciertas aficiones que se pierden con los años y hasta con el cambio de «clima». De todas suertes, soy tolerante, aunque otra cosa le hayan dicho a V. de mí, y particularmente en materia de arte. Si la obra es mala, poco importa que la haya hecho un santo; al paso que si es buena, no dejará de serlo porque proceda del diablo mismo. Esto es de sentido común; aunque no se practique a diario por la crítica que más alardea de despreocupada.

Hecha esta salvedad, como respuesta a la de V., dígole que la novela me ha gustado mucho por su «factura», como ahora se dice, y me parece tan bien «hablada» como «sentida».

Reciba, pues, con las debidas gracias, un fuerte aplauso, sin reservas.

Al final del libro, y entre las obras «en preparación», veo una con el título de «Cuentos de Vivac» [1] («episodios militares»). Esa debe ser «la mía». Entre esos episodios deben estar los que yo he leído en «El Imparcial», y, por consiguiente, uno que me causó hondísima impresión por su belleza conmovedora. Tratábase,

---

[1] Aunque PEREDA escribe «Cuentos de vivac» se titulan «Cuentos *del* vivac». Fueron coleccionados en libro en 1892 (2.ª ed, 1906). Otras obras de URRECHA son: «El rehén de Patuco» (1889); «Tinita» (1889); «El mausoleo, agencia funeraria» (1889); «La estatua, cuentos del lunes» (1890); «Pepito Melaza, apuro cómico» (1891); «Tormento» (1892); «Siguiendo al muerto» (1894); «Veinte días en Italia» (1896); «Agua pasada, cuentos, bocetos, semblanzas» (1897); «El teatro, apuntes de un traspunte» (Barcelona, 1900) y «Paisajes de Holanda» (1913).

si no recuerdo mal, de un escuadrón «olvidado» durante una batalla en las nieves de Vitoria o algo así, y que a última hora rompía las filas enemigas, enrojeciendo con su sangre la nieve del campo de sus proezas.

Aquello era muy hermoso, o yo no estaba en mis cabales cuando lo leí. De cualquier modo, en la manera de pintar esos cuadros es V. una especialidad; y sin caer en la tentación de aconsejarle que no haga otra cosa, porque valdría tanto como contribuir voluntariamente a su amaneramiento, y aún al hastío de sus lectores, tengo a esas obras por las más geniales de V., y, por ende, por las mejores, sin que esto implique merma de lo buenas que en absoluto puedan ser las demás.

Ya me habrá visto V. retratado por el amigo Ortega Munilla [2], en «El Imparcial» del lunes último, y con pretexto de lamentarse del poco caso que hace la crítica madrileña de obras como «La Montálvez» [3]. Está bien aquello, y hasta «me gusto»

---

[2] Periodista y literato español n. en 1856 en Cárdenas (Cuba), donde su padre ejercía importante destino. En su infancia vino con su familia a España y en Madrid inició sus estudios que prosiguió en el Seminario Conciliar de Cuenca y en el Tridentino de Gerona. La revolución del 68 terminó con la vocación sacerdotal de ORTEGA MUNILLA. Siguió los cursos de Jurisprudencia en la Universidad Central e ingresó como redactor de «La Iberia» (órgano político de SAGASTA). Con Miguel MOYA fundó la revista literaria «La Linterna» y «El Chiclanero», periódico taurino. En mayo de 1879 entró en «El Imparcial», permaneciendo en él hasta 1910 como director de la hoja literaria «Los Lunes» cuya objetividad fue ponderada por Fray Ceferino GONZÁLEZ que también colaboró en ella: «Este es campo libre, por eso entro en él sin tener que remangarme los hábitos». El que ORTEGA MUNILLA alabase incondicionalmente «Sotileza» y prefiriese eludir una crítica seria respecto a «La Montálvez» comprueba este aserto. En «Los Lunes» de *El Imparcial* (23 de febrero de 1885) ORTEGA celebró la aparición de la novela callealtera en un encomiástico artículo titulado «Al Sr. D. José María de Pereda»; recordando la manifiesta hostilidad del polanquino a la crítica madrileña, le decía: «¡Usted, que tiene encadenada a aquella señora con el mérito de sus escritos, no puede zaherirla sin cometer un pecado!». Las vicisitudes hasta la salida de «La Montálvez» (1888) pusieron a PEREDA en un estado de nerviosismo y susceptibilidad y, por ello, en las reticencias —omisiones o restricciones mentales— de «Los Lunes» de *El Imparcial* (12 de marzo de 1888) creyó ver una «cursilada con fondos malévolos», cuando en realidad no se trataba más que de la elusión de un juicio definitivo sobre esta obra. (El mismo MENÉNDEZ PELAYO no quiso hacer el suyo en esta ocasión expreso en letra de molde y sólo lo conocemos por las cartas privadas que escribió a don José: Madrid, 4 de febrero de 1888 y Madrid, 17 de Marzo de 1888: «Epistolario...» núms. 74 y 77, págs. 104-107 y 110).

[3] PEREDA se quejó repetidamente del trato que ORTEGA MUNILLA deparó a «La Montálvez». (V.: «Epistolario de Pereda y Menéndez Pelayo»,

en la fantástica silueta de figura de tapiz viejo, con mi «verde gabán» y todo. Cierto que no se habla una palabra de mi novela; pero, en cambio, se me pinta enamorado de la «zafia compañía», de la «brutal» conversación y de la «grosería» de los chistes de mis convecinos, y se mencionan las «sandeces» que tanto abundan en mis «Escenas montañesas», modestísimo libro publicado 24 años ha, ayer como quien dice, y váyase lo uno por lo otro, que no deja de ser elocuente, tratándose de una novela de costumbres del gran mundo escrita por el retratado personaje en ella [4].

CARTA A DON TORCUATO LUCA DE TENA

Santander, 2 de marzo de 1899.

Sr. D. Torcuato Luca y Tena [1].

Muy Sr. mío: Tengo el sentimiento de responder a la invitación con que me favorece en su grata carta del 24 de febrero que no

---

Santander 21 de marzo de 1888, núm. 78, págs. 111, 112; «Cartas a Galdós» por Soledad ORTEGA, Santander 30 de marzo de 1888, pág. 129 y «Cartas de Pereda a José María Quintanilla», Santander 21 de marzo de 1888, núm. 14, págs. 207-8).

[4] Estos dos borradores autógrafos tienen gran interés en cuanto que reflejan el modo de alentar PEREDA a URRECHA para que cultivara con especial mimo los cuadros costumbristas ubicados en los escenarios naturales de la geografía vasco-navarra—como los «Cuentos del vivac»—viniendo así a fomentar aquel regionalismo. En cambio, se nota que las obras por éste acometidas como género narrativo mayor y con tendencia naturalista no son del agrado de don Jose María. También procedió así con Salvador Rueda, autor de escenas y cuadros costumbristas andaluces («El patio», «La reja» y «El gusano de luz»). Una crítica de URRECHA sobre «Peñas Arriba» (1895) en la cual mal identificaba al «Sordo de Provedaño» con el propio autor malhumoró al equivalente real del personaje, don Ángel de los Ríos y Ríos. Creyóse injuriado por el calificativo de «hidalguete» y pensó que «*aquel Agua la casa*» (traducción literal del apellido vascuence URRECHA) debía personificar lo más antipático de este regionalismo (cuando en realidad fue un «hospiciano más de la metrópoli», uno de esos muchachos emigrados desde la periferia a Madrid donde se ganaban modestamente el pan como periodistas, en una palabra, «un chico de la prensa» como los tan vapuleados por nuestro autor en el «Palique» de «Nubes de estío» (1891) y como el propio protagonista de «Pedro Sánchez» (1883).

Ambos borradores, que creo inéditos, se conservan en la Biblioteca de Menéndez Pelayo; el de la segunda epístola, inacabado, hace sospechar si la carta fue o no echada al correo y por tanto si llegó a su destino.

[1] Torcuato LUCA DE TENA Y ÁLVAREZ OSSORIO. Periodista n. en Sevilla en 1861. Pertenecía a una de las familias más acaudaladas de aque-

me es posible aceptarla por lo que tendría de «compromiso» para mí. Si siempre temí de las de este género por el temor de no poder cumplirlas, considere V. lo que me sucedería hoy con la holganza en que vivo casi olvidado ya con la pluma con que tanto he pecado en el campo de las letras.

Gracias mil, sin embargo, por la delicada atención y esté seguro de que si andando los días le remito «algo» de lo que desea, no hemos de reñir por el precio de ello.

Reciba entretanto mi enhorabuena por el incremento que ha alcanzado su popular revista «Blanco y Negro» [2] y hágame el obsequio de manifestar de mi parte al muy excelente Calixto María lo oficialmente reconocido que le estoy por la gran merced que ha hecho a mi afortunada «callealtera» en el n.° 408 de «Blanco y Negro» [3]. Es un precioso dibujo hecho con amor de artista y has-

---

lla ciudad en que cursó sus primeros estudios que más tarde completó en Madrid. Cuando no contaba todavía doce años de edad fundó un semanario infantil que intituló «La Educación». Durante toda su vida se dedicó a esta vocación de organizar periódicos y revistas valiéndose de establecimientos tipográficos a los que dotó de los últimos adelantos técnicos. Para ello viajó mucho por Europa pasando largas temporadas en Suiza, Alemania y Francia. Su gestión como presidente de la Sociedad de Prensa Española le valió la gran cruz de Isabel la Católica, y su fidelidad a la monarquía alfonsina—de la que fue entusiasta propagandista desde las columnas de sus periódicos—le fue recompensada con la de Alfonso XII. Como político figuró en el partido liberal independiente y fue diputado por Martos (legislaturas de 1893, 1898, 1899 y 1901), senador por Jaén (1903 y 1905) y por Sevilla (1907), alcanzando con posterioridad una senaduría vitalicia.

[2] Publicó LUCA DE TENA el primer número de «Blanco y Negro» en 10 de mayo de 1891. La revista causó gran sensación en la prensa ilustrada y llegó a ser uno de los primeros periódicos artísticos de España. Después fundó «ABC» (1.° de enero de 1903), de tendencias políticas monárquicas y conservadoras, uno de los diarios de mayor circulación en la Península. Se le deben también las siguientes publicaciones: «Hispania», «Actualidades», «El Teatro», «Los Toros», «Gente Menuda» y el semanario satírico «Gedeón» cuya propiedad compró.

[3] En el número 408 de «Blanco y Negro» (Madrid, 25 de febrero de 1899. Administración C/ Serrano, 43) y en la sección titulada «Creaciones femeninas» aparece un precioso dibujo del pintor Cecilio PLÁ Y GALLARDO (n. en Valencia en 1860) que representa a Sotileza, adolescente, remendando una red frente a la puerta de una casucha cercana al mar. Le acompañan, a pie de página, las palabras de tío Mechelín: «Y a todo esto, finuca ella; finuco el su andar, finuco el su vestir, aunque el vestir sea pobre; la mesma seda cuanto hacen sus manos, y limpio como las platas el suelo por onde ella va y el rincón en que se meta... que es asina de natural, vamos. Y lo que yo le digo a Sidora cuando me empondera la finura de cuerpo y la finura de obra del angeluco de Dios: «Esto, Sidora, no es mujer; es una pura *Sotileza*»... ¡Toma!, y que así la llamamos ya en casa: Sotileza arriba,

ta podría ser un excelente retrato excepto por el color de gitana que Sotileza no tenía y algún que otro detalle de escasa importancia en lo accesorio. [4].

Tengo siempre gusto en (....) [5] en V., atentamente le saluda y besa su mano.

J. M. DE PEREDA [6].

CARTA AL MÉDICO Y LITERATO
DON JAVIER LASSO DE LA VEGA
Santander, 27 de Marzo de 1902.

Sr. don Javier Lasso de la Vega [1].

Muy Sr. mío de mi mayor estimación:

He tenido el gusto de recibir la inmerecida carta con que V. me favorece y la agradezco en el alma no solamente por su contenido, tan lleno de bondades para mí, sino también porque me da motivo para confirmarle directamente lo que de mi parte le habrá manifestado nuestro común amigo, el Dr. Selva, en disculpa de mi comportamiento con V.

Si ha sido, como lo doy por hecho, fiel intérprete de mis declaraciones, le habrá dicho cuáles eran los motivos de mi silencio después de haberle prometido a V. darle mi franca opinión sobre

---

y Sotileza abajo, y por Sotileza responde ella tan guapamente. Como que no hay agravio en ello, y sí mucha verdá...»

[4] Además de este dibujo de PLA apareció también en «Blanco y Negro» un grabado con el título de «Páginas veraniegas. Sotileza». Se debe al pintor Juan MARTINEZ ABADES (n. en Gijón en 1862 y m. en Madrid en 1920).

[5] Ilegible.

[6] Esta carta, muy sugestiva, pues nos revela el aislamiento voluntario de don José tras las dos catástrofes (suicidio de Juan Manuel e incendio del «Cabo Machichaco») que truncaron sus posibiliades literarias y todas sus ilusiones—más que el ataque de hemiplejía sufrido en Jerez—fue dada a conocer en el diario «ABC» por don José María de COSSIO. La cita MONTESINOS en su isuperable monografía «Pereda, o la novela idilio» (pág. 306, nota 35).

su novela «Isaac» [2] tan pronto como la hubiese leído; que no es obra, con sus defectos y todo, merecedora de los desdenes de ningún lector que por culto se tenga, sino todo lo contrario, y que de esos defectos dos eran a mi juicio los capitales: 1.°) la naturaleza ingrata del ambiente foral eminentemente incompatible con la forma abominable de su Ayuntamiento en funciones de tal, con todas sus diversas réplicas, votos particulares y demás tecnicismos parlamentarios, asunto que sólo puede interesar a los que conozcan la clave que se ha puesto en la obra,[3] 2.°) que todos los personajes de ella hablen el mismo lenguaje altisonante en exceso y más propio de la cátedra o de la tribuna que de la novela; y, por último, que a pesar de ello había en la de V. muestras abundantes de su talento y de una buena observación poco comunes. Tal es el brevísimo resumen de lo mucho que hablé de la de V. en bien y en mal con el Dr. Selva, con lo que le demuestro que podré haber pecado de descortés siquiera en las impaciencias con el autor, pero no desdeñoso con su obra, meritísima en más de un concepto. Valga la verdad.

Tocante a la poesía que se ha servido V. regalarme impresa en una revista que acompañaba su mencionada carta, he de decirle con la misma franqueza que, después de leída con vivo interés, me ha parecido muy digna del premio que ha obtenido en los Juegos Florales de Zaragoza, a pesar de lo que me disgusta y eso que en el fondo de ella es bien pesimista y desconsoladora. Pero en las obras de arte para juzgarlas no hay que prescindir de los ingredientes de los que se ha valido el artista para darles forma.

Y ahora, más tranquila mi conciencia con la confesión directa de mi pecado, y después de repetirle las gracias por las muchas deferencias y atenciones que le debo, sírvase aceptar de buena gana la cordialidad más vehemente que queda de V. admirador y amigo que desea servirle y besa su mano.

J. M. DE PEREDA

NOTAS

[1] Javier LASSO DE LA VEGA, poeta, novelista, médico y orador. Nació en Sevilla y allí murió en 23 de marzo de 1911. Fue catedrático de Patología Infantil en la Facultad de Medicina de la Universidad hispalense. Perteneció a la Academia de Buenas Letras de su ciudad natal y ejerció también la presidencia de la Real Academia de Medicina de la misma. Como orador no servía para desahogarse en un mitin callejero sino que su figura, su léxico altisonante y su dialéctica reclamaban la tribuna, la academia, la *cátedra o el Ateneo y un auditorio culto. Entre otras, se le* deben las siguientes obras: «El genio y la inspiración, estudio psicológico» (Madrid, 1884); «La ciencia y el arte» (1886); «Biografía y crítica de Nicolás Monardes» (Sevilla, 1891); «Lucrecia de Monterrey», novela (Sevilla, 1909); «Federico Rubió: discurso necrológico» (Sevilla, 1903); «El feminismo», discurso (Sevilla, 1905); «España en Sevilla», discursos (Sevilla, 1908); «Vidvan», poema y «Evocaciones», poesías(1905). Como científico escribió: «Concepto de fisiología general» (Sevilla, 1879) e hizo una traducción correctísima de las célebres lecciones de fisiología general y de patología experimental del francés Claude Bernard (Sevilla, 1879). Tanto éstas como el «Curso de filosofía positiva» de Augusto Comte, al incidir en el campo literario, ejercieron un marcado influjo en los novelistas naturalistas.

En las novelas de Lasso de la Vega se revela el fisiólogo y ello debía desagradar a PEREDA. Ambos entablarían contacto personal con motivo del viaje que en mayo de 1896 realizó don José por tierras andaluzas acompañado de su hija María. En Sevilla, cuyo gobernador civil Enrique LEGUINA Y VIDAL había sido cronista de Santander, fue agasajado por el eminente cervantista RODRÍGUEZ MARÍN—gran amigo de MENÉDEZ PELAYO—, por don Joaquín HAZAÑAS Y LA RUA—catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de aquella ciudad—, el escultor Antonio SUSILLO y otros ilustres artistas y hombres de letras. A tales tributos de admiración se sumaría LASSO DE LA VEGA. (V. «Cartas de Pereda a José María Quintanilla», núm. 41, notas 262 y 263 y núms. 42 y 43; «Cartas de Pereda a Sinforoso Quintanilla», núm. 4, notas 28, 29, 30). Para completar la semblanza de LASSO DE LA VEGA consúltese RUIZ DE ARTEAGA: «Discurso necrológico sobre....»

[2] Apareció «Isaac» en Sevilla en 1900.

[3] El afán de que los Ayuntamientos españoles gozaran de cierta autonomía lo reflejó PEREDA en «Peñas arriba». Aunque la novela apareciera en 1895, su acción se sitúa en 1870, fecha en que se respiraba en la atmósfera española un vivo anhelo de desarticulación política. En las regiones forales (N. y NE.: País Vasco, Navarra y Cataluña) es clara su concatenación con el carlismo. En el ámbito andaluz y levantino—singularmente en Cartagena—su móvil ideológico debe buscarse en los escritos de PI Y MARGALL hechos realidad con el cantonalismo anárquico de la Primera República. Sin embargo, al alborear y mediar la séptima década del XIX entraron en barrena tanto el federalismo de raíces proudhonianas y antimonárquicas (golpe de estado del general PAVIA) como el carlismo (campañas de los generales MARTÍNEZ CAMPOS y JOVELLAR y del propio Alfonso XII, trasladado exprofesamente al frente del Norte). El concepto centralista y *jacobino* de la política (puesto en práctica por Felipe V de Borbón con sus «Decretos de Nueva Planta» que abolían determinados fueros) triunfó al cabo sobre una concepción *girondina* de la misma (que encarnaba

su rival en la Guerra de Sucesión —1700-1713—Carlos de HABSSBURGO). En la terminología de la Revolución Francesa el *jacobinismo* equivale al centralismo—a hacer valederas y extensivas para toda Francia las directrices emanadas de su capital, París—; el *girondinismo* (vocablo derivado del departamento de la Gironda, cuyo centro es Burdeos), por el contrario, no ve en París más que la cabeza de uno de tantos departamentos franceses. Trasladados el símil y la nomenclatura a España (a Madrid y a nuestras provincias), resulta que, en general, vascos, navarros, catalanes, valencianos, mallorquines, murcianos, andaluces y gallegos son partidarios de la atenuación del poder central (girondinos), en tanto que los castellanos defienden a ultranza unos vínculos fuertes que aten a Madrid con el resto de las entidades provinciales españolas. Por su condición de mallorquín don Antonio MAURA mostró una gran comprensión respecto al problema regional como lo revela su Proyecto de Ley de Administración Local (1907-1909) que incluía cierta autonomía municipal. (Es de sobra conocido que MAURA apenas sabía hablar castellano cuando cursaba el primer año de la carrera de Derecho en la Universidad Central de Madrid; por este motivo sus compañeros le hicieron objeto de una *broma pesada* y los únicos que se solidarizaron con el *novato* fueron los hermanos de don Germán GAMAZO, Trifino y Honorio, sus futuros cuñados). A pesar de la convivencia de MAURA con el «leader» catalanista Francisco CAMBÓ y a causa de la obstrucción parlamentaria de los republicanos, demócratas y liberales dinásticos, tal proyecto jamás fue aprobado en las Cortes.

Es curioso que PEREDA (que repetidamente se había ocupado de la administración municipal y sus corruptelas: «Cuadros del país. El Concejo de mi lugar», «El tirano de la aldea»... etc.), en 1902—en que está fechada esta carta dirigida a LASSO DE LA VEGA—opine a este respecto (administración de los Ayuntamientos) de modo muy distinto a como lo hiciera años atrás, en 1895, por boca del *señor de la torre de Provedaño:* «... Yo le diría al Estado desde aquí: «Tómate, en el concepto que más te plazca, lo que en buena y estricta justicia te debemos de nuestra pobreza para levantar las cargas comunes de la Patria; pero déjanos lo demás para hacer de ello lo que mejor nos parezca; déjanos nuestros bienes comunales, nuestras sabias ordenanzas, nuestros tradicionales y libres Concejos; en fin (y diciendo a la moda del día) nuestra autonomía municipal, y Cristo con todos». («Peñas arriba», cap. XIV).

En la década 1870-80 coincidiendo con la doble crisis del federalismo (1872) y del carlismo (1876) las minorías intelectuales se fijan muy especialmente en la diversidad cultural de España. PI Y MARGALL en su obra «Las nacionalidades» (1876) recuerda que la unidad nacional no estriba en la unidad lingüística (evidenciado ello por el ejemplo de Suiza—una nación y cuatro idiomas—y de Austria-Prusia, dos naciones y una sola lengua germana o alemana). Un bienio más tarde el joven santanderino MENÉNDEZ PELAYO (estudiante de Filosofía y Letras en Barcelona, discípulo del gran MILÁ Y FONTANALS) en su programa de oposición a la Cátedra de Historia Crítica de la Literatura Española de la Universidad Central se opondrá al exclusivismo del vocablo «lengua española» con que se designa a la castellana (como si la lengua catalana no fuera española, ni la gallega tampoco, etc... y hasta el mismo vascuence aunque sus probables orígenes se remonten al habla de los iberos). En 1870, pues, imperaban las ideas (pura utopía) de PÍ Y MARGALL y un regionalismo atenuado con tres vertientes: una histórico-cultural, sobre todo literaria, los estudiosos siguiendo los impulsos telúricos del Romanticismo hacen revivir la historia, las letras e instituciones de su región (en el caso de Santander uno de estos eruditos fue don Ángel de los Ríos, equivalente real del *señor de la torre*

de Provedaño); otra social, la burguesía financiera e industrial vasca y catalana—con intereses económicos proteccionistas a diferencia del resto del país—fomenta los entusiasmos literarios por sus respectivos dialectos vernáculos buscando así el apoyo de la clase media intelectual a sus fines; una tercera, política, promoviendo un reformismo basado en la autonomía que respete las diferentes idiosincrasias regionales. (Cada movimiento regionalista representa teóricamente la encarnación de esta triple confluencia aunque en forma más marcada o atenuada, según los casos: así el catalanismo, galleguismo, vasquismo, montañesismo, valencianismo....). Por el contrario, en los años 90, las posiciones regionales se radicalizarán (quedando atrás la década ideológicamente «moderantista» de 1870-80). De entonces (1892) data el programa conocido por «Bases de Manresa» elaborado por Valentín ALMIRALL y LLOZER. Después vendrían el Coronel Francisco MACIÁ y la «ESQUERRA CATALANA». Esto, que ya lo presentían muchos, explica la timidez de PEREDA en su discurso de mantenedor de los Juegos Florales (de esa misma fecha 1892). Si bien don José en su obra montaraz («Peñas arriba», 1893-95) se permitió explayar su deseo de autonomía municipal tal y como lo sintiera en los años que siguieron a «La Gloriosa», la aparición del *fantasma del separatismo* (título de la obra de Antonio CORTÓN sobre el tema que nos ocupa) refrenó los entusiasmos regionalistas peredianos e hizo que juzgara la novela como terreno poco idóneo para la exposición de unas ideas políticas determinadas, escarceos que, según dice a LASSO, deberían acometerse más bien desde la tribuna de la prensa o del Congreso. (Lo cual suponía en cierto modo una rectificación respecto a las «tendencias políticas» de sus primeros escritos ya aludidos—«El Concejo de mil lugar», «El tirano de la aldea»—y de algunos de sus libros más difundidos: «Los hombres de pro»—ruda sátira parlamentaria—; «Don Gonzalo González de la Gonzalera»—en que don Román Pérez de la Llosía es partidario de esa autonomía municipal, de un fuerismo mitigado de cuño tradicionalista—; «El sabor de la tierruca»—donde don Juan de Prezanes está en contacto con pardillos trapisondistas adulteradores del sufragio y agentes como Asaduras, en tanto que su compadre don Pedro de Mortera—hechura de don Román—es independiente y no quiere tratos con tales corruptores).

CARTA A DON TEODORO LLORENTE Y OLIVARES

Santander, 9 de Enero de 1899 [1].

Sr. D. Teodoro Llorente [2].

Mi querido amigo:

Muchos días hace que estoy en ánimos de escribir a V., pero no he podido conseguirlo hasta hoy, porque a ello se han opuesto varias ocupaciones urgentes, una anemia... y un trancazo. Libre, a Dios gracias, de estos obstáculos, comienzo por desearle como a

toda su familia un año menos calamitoso que el recién fenecido [3], y «entro en materia» como decía un disertante remilgado.

Es, pues, el caso que recibí, muchísimo tiempo hace, un ejemplar del poema que, con el título de «Idealismos», publica Vicente Greus [4] con un prólogo de V. Como el libro es pequeño y mi mesa de trabajo, en muchas ocasiones, parece un remedo de la Hacienda española por lo revuelta y enmarañada que está, cuando quise leer el poema de nuestro amigo, no di con él ni entre el revoltijo de la mesa, ni entre otros revoltijos de libros y papeles que no faltan en esta su casa. Sentí mucho la pérdida, no por los versos, pues a decir verdad, con saber yo que eran románticos y de un señor fiscal de Audiencia me tentaban muy poca cosa, sino porque tenía el libro una cariñosa dedicatoria autógrafa del autor y un prólogo de V., y por este lado valía bien el empeño con que le busqué uno y otro día, sin fruto alguno. Al fin, y cuando ya habían pasado muchos meses y apenas me acordaba de él, una casualidad me lo puso delante de los ojos. Esto ocurrió a fines del mes pasado; y por no exponerme a que se me extraviara de nuevo, me puse a leerle, pero saltando el prólogo para dejar a mi juicio toda su independencia. Le declaro a V. que muy pocas veces me he llevado un chasco más agradable. «Ideaslismos», por la decoración, por los personajes, por el espíritu de la leyenda, y por la forma, que a cada instante cambia de metro, como era usual en la escuela, es un poema romántico de los buenos tiempos del romanticismo. Está versificado con gran soltura, y muy a menudo con mucha elegancia. Hay fragmentos de octavillas que parecen brotadas de la irrestañable vena de Zorrilla [5]; y la época en que pasan los sucesos de la leyenda da a ésta la brillantez de sus cosas, andando como andan allí los... [6] y bailes, barbacuras, sobrebatas y rastrillos como Pedro por su casa. No faltará lector que tache a esta obra de pasada de moda; con lo cual no sabrá lo que se diga, pues el romanticismo es cosa de «siempre» en nuestro suelo y en nuestra raza y la historia del caballero que va a romperse la crisma al otro extremo del mundo por conseguir una sonrisa de su dama, y la de estas damas que se asoman al ajimez a la luz de la luna, y de estos castillos roqueros, y la de estos caballos a los que no les falta más que hablar, siempre sonarán bien en oí-

dos castellanos; y mucho mejor cuando llega a ellos en gallarda y sonora versificación como la del fiscal-poeta, señor Greus. Tampoco faltará quien diga que es algo extravagante lo que en la leyenda pasa; pero será porque ignora que no llega ni con mucho a lo que acontece en «El Eco del Torrente» o en «La Pasionaria», de Zorrilla, y en otras obras maestras del romanticismo.

Tal fue y tal es mi juicio, sumariamente expuesto. Después leí el prólogo de V.; y cuando me enteré de los «precedentes» de aquel correcto fiscal a quien tantos favores debí en Tarragona el año 92 [7] por recomendación de V., «lo comprendí todo», como dicen en las comedias.

Pues bien, mi señor don Teodoro: yo deseaba enterar directamente de estas mis impresiones al Sr. Greus, pero no sé dónde para en la actualidad, y suponiendo que lo sabrá V., a V. me dirijo con la súplica muy encarecida de que le dé traslado de lo que con él reza en esta carta con el aditamento de la cordialísima enhorabuena que le mando por su obra, de un millón de gracias que le doy por el regalo de ella, y de una ferviente súplica de su perdón por la involuntaria tardanza con que me doy por enterado de su inmerecida fineza conmigo. Y permítame que me asombre otra vez más de lo fenomenal de este caso: de un hombre que ha sabido guardar durante tantos años, vivo como el primer día, el fuego de su inspiración de poeta bajo una abrumadora balumba de papel sellado.

Siempre de V. admirador, amigo y compañero que le abraza

J. M. DE PEREDA [8]

NOTAS

[1] Van impresas las iniciales J. M. P.

[2] Don Teodoro LLORENTE Y OLIVARES nació en Valencia en 1836 y falleció en 1911. Dirigió el diario valenciano de ideas conservadoras «Las Provincias», fundado en 1866 al comprar «La Opinión» al marqués de Campo que impuso el cambio de nombre. Excelente poeta bilingüe y publicista, fue el alma del regionalismo valenciano fomentado por la sociedad literaria «Lo Rat Penat» por él creada.

LLORENTE tuvo muchas atenciones con PEREDA cuando éste visitó la ciudad del Turia en la primavera de 1884 en compañía de una cu-

ñada y de su esposa, Diodora de la REVILLA Y HUIDOBRO, algo quebrantada de salud por entonces. En 8 de mayo de 1892 mantuvo PEREDA en Barcelona la justa poética de los «Jocs Florals» y aprovechó el desplazamiento para detenerse de nuevo en la capital levantina, esta vez con su primogénito Juan Manuel y con su cuñado Aurelio de la Revilla, ocasión aprovechada también por LLORENTE y «Las Provincias» para festejar al autor de «Sotileza».

[5] El año 1898 fue trágico para la Historia de España ya que en él se registró la pérdida de nuestras últimas posesiones ultramarinas. Leyendo la correspondencia epistolar de PEREDA con Narciso OLLER y con Alfonso ORTÍZ DE LA TORRE se puede apreciar cuán hondo caló el desastre colonial en el ánimo del novelista, que estuvo a punto de escribir una obra sobre este tema a la manera de los episodios nacionales galdosianos, proyecto que nunca realizó.

[4] Vicente GREUS ROIG, poeta y magistrado nacido en Alginet (Valencia) en 1837 y m. en Barcelona en 1907. Estudió Derecho en la Universidad de Valencia, donde entabló íntima amistad con LLORENTE y con Félix PIZCUETA, datando de entonces sus primeros versos. En 1865 fue elegido diputado provincial, siendo después reelegido. Como las luchas políticas no le atrajeron, en 1869 ingresó en la carrera judicial y prestó sucesivamente sus servicios en las Audiencias de Valencia, Albacete, Granada, Tarragona y Barcelona. A su muerte heredó toda su fortuna su sobrina Josefina GREUS, poetisa mediocre que publicó algunas de sus composiciones en el «Almanaque» de «Las Provincias».

Las cartas de Vicente GREUS escritas a don Teodoro LLORENTE Y OLIVARES fueron recopiladas por el hijo de éste (Teodoro LLORENTE Y FALCÓ) en el «Epistolari-Llorente», obra en dos volúmenes que con nutridas notas publicó la editorial Balmes de Barcelona (vol. I, n.° 44, pg. 46: Valencia 21 de julio de 1877; n.° 117, pg. 107: Albacete, 2 de abril de 1883; n.° 163, págs. 147-8: Játiva 11 de Junio de 1885; vol. II, pág. 27, n.° 355: Tarragona 23 de diciembre de 1901).

[5] PEREDA era gran admirador de ZORRILLA como se deduce de la lectura de sus cartas a MENÉNDEZ PELAYO y José María QUINTANILLA («Pedro Sánchez») en las que solicita de ambos trabajos literarios para ser leídos en la velada que en la primavera de 1889 organizó la Sociedad Económica Cantábrica de Amigos del País, bajo el patrocinio del Ayuntamiento de Santander que accedía así a una petición del Liceo Granadino. Los productos se dedicaron a la coronación del vate vallisoletano. (V. «Epistolario de Pereda y Menéndez Pelayo», n.° 87: Santander, 26 de mayo de 1889 y «Cartas de Pereda a José María Quintanilla», n.° 20: Santander, 13 de mayo de 1889 y nota 118).

[6] Ilegible.

[7] PEREDA estuvo en Valencia en abril de 1892, de paso para Barcelona, pero como los Juegos Florales no habían de celebrarse hasta el 8 de mayo, LLORENTE se ofreció a acompañarle a Tarragona y Poblet. A última hora no pudo cumplir su palabra y recomendó por escrito muy encarecidamente a Vicente GREUS, entonces fiscal en Tarragona, que hiciese los honores al ilustre visitante. A recibirle a esta ciudad acudieron desde la capital del Principado Narciso OLLER y el pintor santanderino Fernando PÉREZ DEL CAMINO. El alcalde les obsequió con un banquete magnífico y don José María, siempre al lado de Juan Manuel y de su cuñado Aurelio, visitó las murallas ciclópeas y la llamada «Torre de los Escipiones» (V. «Memòries literàries de Narcís Oller», cartas de Pereda: Valencia 22 de abril de 1892 y Valencia 25 de abril de 1892, págs. 164-5).

[8] Hemos de destacar que el regionalismo alentando en Valencia por

LLORENTE era de cuño romántico y conservador. Amigo de LLORENTE y de Vicente GREUS ROIG fue el gran bibliófilo don José Enrique SERRANO MORALES en cuya casa se hospedaba don Marcelino MENÉNDEZ PELAYO cuando se trasladaba a Valencia. Posteriormente, como hijuela desgajada del tronco de «Lo Rat Penat», surgió la sociedad literaria «Valencia Nova» de tendencias más radicales. En el mes de julio de 1907 los Juegos Florales de Valencia fueron mantenidos por el Padre Luis Calpena y presididos por la Infanta Isabel («La Chata»). Resultó galardonado con la flor natural don Teodoro LLORENTE por su poema «Vicenteta: canción nueva de un poeta viejo» (cuyo texto reprodujo «Las Provincias» en castellano y valenciano) y fue reina de los mismos la señorita Margarita Ruiz de Lihory, hija del presidente de «Lo Rat Penat», el barón de Alcalalí. Hacía un año que PEREDA faltaba del mundo de los vivos y la cuestión de los regionalismos seguía palpitante aunque con sesgos más sombríos que en vida de nuestro novelista. Tras el objetivo cultural de «Valencia Nova» (fomento de las letras, artes, historia e instituciones de la región valenciana) se escondían otros móviles distintos; codo con codo con la Federación Agraria de Levante pugnaba aquélla por la independencia levantina frente al movimiento de la «Solidaridad Catalana» alegando que los intereses industriales (proteccionismo) de los catalanes eran opuestos a los agrícolas (riqueza naranjera que exigía nuevos mercados exteriores, librecambismo) de las riberas del Júcar y del Turia. La paz de la ciudad quedaba turbada por las bandas republicanas de Blasco Ibáñez (cuyo órgano propagandista era el diario «El Pueblo», antisolidario y adicto a la Unión Republicana) y de Rodrigo Soriano (incensado desde las columnas de «El Radical», simpatizante de la «Solidaridad»). En las calles estallaban petardos y aun en el mismo camarín de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados (lo cual produjo la afirmación en el Congreso de que Valencia se había convertido en una sucursal de Barcelona, meca del terrorismo y del anarquismo español). LA CIERVA tuvo que imponer la entrada en la ciudad, por la fuerza de las armas, del arzobispo don Victoriano GUISASOLA (expulsado por un Ayuntamiento republicano, disgustado por una pastoral del prelado en que se llamaba «concubinas» a las mujeres valencianas que estuvieran casadas sólo civilmente). A MAURA y su gobierno le hacían dura oposición los dos diarios citados y un tercero, de juicio algo más ecuánime, «El Mercantil Valenciano». La respuesta del ministro de la Gobernación fue la suspensión del Ayuntamiento (de sus 27 concejales republicanos, sustituídos por otros «esquirols» ricos y conservadores). Las elecciones fueron perdidas por el candidato adicto a MAURA, el CONDE DE ARCENTALES (yerno del muy acaudalado marqués de CUBAS). En contraste con esta enrarecida atmósfera, LLORENTE y sus contertulios—todos ellos de tendencias conservadoras—se reunían por las noches en la magnífica biblioteca que SERRANO MORALES (Delegado regio en Valencia de Instrucción Pública, cargo que ante la presión maurista le fue imposible declinar) tenía instalada en su domicilio particular. No le faltaron a SERRANO MORALES problemas en el desempeño de su cometido, entre ellos la rebelión escolar acaudillada por el catedrático de Medicina Doctor Moliner, que consideraba ridículo el presupuesto asignado a la Instrucción Pública, secundando así a Melquiades Álvarez.

En la Biblioteca Municipal de Valencia (enriquecida con los fondos particulares legados por SERRANO MORALES), y entre los papeles de éste, se conservan interesantes cartas de MENÉNDEZ PELAYO, de MAURA y de otros prohombres cuya transcripción, estudio y publicación debería emprenderse.

El «Epistolari-Llorente» (Correspondencia rebuda de 1861 a 1911 en *Teodor Llorente i Olivares*, vol. I y II. Biblioteca Balmes. Durán i Bas,

11.—Barcelona, 1928 y 1930, respectivamente) alberga las cartas de Víctor BALAGUER, Narciso OLLER, Juan MAÑÉ Y FLAQUER, varias ya aludidas de Vicente GREUS, las del hispanista alemán Jan FASTENRATH, las del ruso Isaac PAULOUSKY, etc... Sin embargo, no recoge las de PEREDA.

La presente carta fue publicada por el magistral crítico don José María de Cossío en 1957 («Antología de Escritores y Artistas Montañeses», XLVIII pág. 189). A pesar de no constituir una primicia, su estudio y anotación ofrece interés, sobre todo para el mundillo literario valenciano, pues ella es prueba irrefragable de las excelentes relaciones de amistad establecidas entre el alma del regionalismo literario levantino y el adalid de aquel montañesismo «un poco neo y un demasiado orgulloso» que secundaron los jóvenes redactores de «El Atlántico».

CARTA A VICENTE MEDINA
Santander, 26 de Agosto de 1898.

Sr. D. Vicente Medina. [1].
Cartagena [2]

Muy Sr. mío:

Le soy a V. deudor de dos grandes favores: el regalo de su libro «Aires murcianos» [3] y el deleite que me ha proporcionado su lectura.

Algo de lo que aquél contiene me era ya conocido por haberse publicado en un periódico, creo que el «Madrid Cómico». Me enamoraron entonces la sencillez, la profundidad y la ternura de aquella genial poesía «Cansera» [4] y hoy me complazco en reconocer que el poeta revelado en tal delicada obra de arte no desmerece en las restantes de la colección. El sentimiento de la noble, sana y conmovedora poesía que hay en el fondo de la Naturaleza es para pocos, y de las prendas que para ver en ella se necesitan ha querido Dios dotarle a V. pródigamente.

Este es un privilegio de los que obligan y no debe V. olvidarlo para su propio bien [5] y para su gloria, para la de la tierra en que nació [6] y le inspira tan hermosos cantos, y para regocijo de cuantos se interesan por el legítimo esplendor de la letras patrias como este su admirador [7] que cordialmente le felicita y b. s. m.

J. M. DE PEREDA [8].

NOTAS

[1] Vicente MEDINA nació en Archena (Murcia) en 1866, de familia pobre, pues su padre era jornalero y su madre costurera. De niño fue vendedor de periódicos. Advertidos los suyos de su afición a la lectura le enviaron a Madrid, donde se puso a servir de criado. Pronto se cansó de aquella vida y regresó al pueblo, en el cual se colocó de mancebo en una farmacia; después sustituyó a su padre como vendedor de prensa. Más tarde sentó plaza y marchó a Filipinas. Cuando le licenciaron regresó a Archena y con sus ahorros de soldado estableció una tiendecilla que pronto tuvo que cerrar.

[2] La carta de PEREDA va dirigida a Cartagena en donde a la sazón residía Vicente MEDINA. Al fracasar el pequeño negocio de Archena, desesperado y buscando más anchos horizontes vitales, marchó a esta base naval para embarcarse rumbo a Orán. Unos amigos le disuadieron de ello y le proporcionaron un modesto empleo de escribiente en el Arsenal. Contando con los veinte duros mensuales que le proporcionaba su nuevo destino y otros tantos que ganaba como contable de una fábrica, se casó, constituyendo un hogar, humilde pero apacible, en el cual consagraba sus pocos ratos libres al estudio y a la composición poética.

[3] La colección de poesías «Aires murcianos» apareció en 1898.

[4] Vicente MEDINA permaneció en el más absoluto anonimato hasta que el «Madrid Cómico» publicó «Cansera», que reveló al poeta. «CLARÍN» consagró un artículo al novel vate y Juan MARAGALL escribió sobre ella palabras entusiastas. (Pensemos que «Cansera» supone un hilo sutil de continuidad con la «Oda a España» de MARAGALL y con la labor literaria de la Generación del 98 en cuanto que pone también de relieve la atonía individual y colectiva susbsiguiente al fracaso colonial.)

A «Cansera» la tacharon algunos de excesivamente pesimista. No olvidemos, sin embargo, que defendiendo Cuba y Filipinas habían muerto muchos hijos de nuestra benemérita «plebe» como el del labriego murciano que se expresa en su lengua «panocha». El título, de por sí, ya es altamente representativo. Dionisio PÉREZ captó muy bien estos matices: «¿No era acaso «cansera» la mortal angustia que España padecía? Este poeta singular, ¿no había condensado en su veintena de versos, en llano lenguaje del pueblo, toda la intensidad dramática de aquel momento que vivía España? El labriego huertano dialoga con un personaje ignoto, con su propia mujer, acaso, que le incita a ir a trabajar. ¿Para qué ir? Aquel símbolo de España siente el tremendo cansancio, el tedio insuperable de quien desbordó las energías de su vida en una intensa labor y al cabo de ella advierte que ha sido estéril el esfuerzo». (Si consideramos que los «hijos de papá» de entonces se redimían, mediante el pago de cuotas en metálico, de ir a pelear a la manigua contra los yankees y los tagalos rebeldes, esta injusticia social incidiendo sobre el desastre colonial, nos amarga el humor todavía hoy).

«Cansera» apareció en la revista ilustrada «Blanco y Negro» (n.° 372; Madrid, 18 de junio de 1898). El texto iba acompañado de un grabado de BLANCO CORIS que representaba al matrimonio huertano ataviado con el traje típico de la región; él sentado con su manta al hombro y ella de pie, ambos cobijados a la sombra benéfica de la parra situada frente a la fachada de su casucha, mientras unas gallinas picoteaban delante de ellos. Casi todo el ejemplar está dedicado a la guerra colonial: una visita a la escuadra de reserva con fotos del «Pelayo», del «Carlos V» y del «Osado»

por Gabriel R. España y las siguientes coplas satíricas en verso de Manuel del Palacio con dibujos de Cilla:

Si aquello de Filipinas
está cada vez más grave,
todos tenemos la culpa,
y más que todos, los yankees.
Con su protección han roto
los diques de la barbarie,
y a dónde llegará el daño
Dios solamente lo sabe.

Sistema de guerra es éste
que, a través de las edades,
aparece como nuevo
aun entre los mismos cafres;
y si Europa lo tolera
por prudente o por cobarde,
la moral y la justicia
pueden hacer el petate.

Tales versos humorísticos—no exentos de intención—son el reverso de la amargura de «Cansera»:

Por esa sendica se marchó aquel hijo
que murió en la guerra...
por esa sendica se «jue» la alegría...
¡por esa sendica llegaron las penas!...
No te canses, que no me remuevo;
anda tú, si quieres, y «éjame» que duerma,
¡a ver si es «pa» siempre!... ¡Si no «espertara»!...
¡Tengo una «cansera»!

A Pereda, que estuvo a punto de escribir la novela colectiva del desastre colonial del 98, según confiesa en una carta a Alfonso Ortiz de la Torre y en otra a Narciso Oller, debió complacerle «Cansera» en grado sumo.

6 A Vicente Medina, quitando el honor de haber sabido cantar como nadie las costumbres de la vega murciana, sus poesías no le reportaron hasta muy tarde el menor lucro. «La Canción de la Huerta» (1905) siguió a «Aires murcianos»..., pero la realidad era que el poeta apenas podía subsistir en España y tuvo que emigrar a América con todos los suyos estableciéndose en Rosario de Santa Fe. Allí, después de un prolongado mutismo, dio a luz «Canciones de guerra» y «Dulce es el agua que corre». En sus últimas composiciones, escritas cuando ya gozaba de relativa holgura económica—como nunca conociera en España—se advierten dejos de una suave nostalgia por su amada tierra murciana.

6 Fitz Maurice Kelly en su «Historia de la Literatura Española» dice hablando de Vicente Medina que, en sus poesías, «ha descrito con singular acierto escenas y tipos de aquellos vergeles medio musulmanes» y añade que «son obras de un poeta que ha escrito demasiado poco». De su pluma salieron además: «Poesías», «La canción de la vida» (poesías); «Alma del pueblo» (primeros ensayos poéticos); «La canción de la muerte»; «Cuadros en prosa»; «Novelas dramáticas representables de costumbres huertanas», «El Rento», «La sombra del hijo», «El alma del molino», «Lorenzo» y otros trabajos inéditos.

[7] Supo el poeta de Archena, sin incurrir jamás en la plebeyez, realzar lo popular y castizo de su región en una época en que precisamente estaban en boga las literaturas regionales que perseguían la exaltación de lo folklórico y costumbrista bien con fines meramente idílicos—como en el caso que nos ocupa—, bien con cierta tendencia política—como en el del catalanismo—. El empleo de giros dialectales «panochos» provocó emoción intensa en cuantos murcianos leyeron «La coplica muerta»; «Nadie la seguía», «La canción triste» y tantas otras poesías de MEDINA, del mismo modo que los modismos «pejinos» de «Sotileza» exacerbaron el montañesismo de los coterráneos de PEREDA. En estos lenguajes toscos, incultos, se refleja, no obstante, el alma del pueblo, «el espíritu español vivo» que, como decía MARAGALL a propósito de Vicente MEDINA, «solo se muestra actualmente en los lenguajes populares». Los eruditos y humanistas de una España que, como la del último tercio del XIX, va dando bandazos hasta llegar a ese coletazo preagónico del 98, impulsarán esta tendencia a la sublimación de lo popular; en estas gentes, incultas y desgarradas pero sanas moralmente, puede hallar su contrapunto o módulo espiritual una España «regenerada».

[8] Esta cuartilla autógrafa de PEREDA fue dada a luz por don José María de Cossío en su mencionado libro «Antología de Escritores y Artistas Montañeses», XLVIII, pág. 173. Epílogo.

Por medio de la colección epistolar que hemos ido analizando pudimos comprobar que don José María de PEREDA estuvo en relación con los más representativos cultivadores de los distintos regionalismos literarios (catalán, vasco-navarro, valenciano, andaluz, murciano). Los antecedentes del localismo perediano pudieran hallarse en aquellas palabras de MENÉNDEZ PELAYO: «Hazte cada día más local para ser más universal». Ese regionalismo fue tema de sus dos discursos más importantes (el de mantenedor de los «Jocs Florals» traducido al catalán por OLLER y leído en 8 de mayo de 1892 por CABOT Y ROVIRA y el de recepción en la Real Academia Española pronunciado el domingo 21 de febrero de 1897 que fue contestado por GALDÓS, su primer impugnador).

Pese a las distintas polémicas acerca del «handicap» o rémora, esto es, de la «limitación» que tal localismo pudo suponer en la carrera literaria de nuestro novelista, su existencia es un hecho incontrovertible y, sinceramente, pienso que tal provincialismo no impidió a PEREDA alcanzar renombre universal (como tampoco el localismo astur de Leopoldo ALAS fue para este acerado crítico un estorbo insuperable según demuestra Juan Antonio CABEZAS en su monografía «*Clarín*», *provinciano universal*. Si la frase citada («Hazte cada día más local para ser más universasl») salió en verdad de los labios del autor de los «Heterodoxos», revela que éste supo intuir como un gran visionario la paradoja que, por caprichos del azar, se hizo carne y realidad en el polanquino y en el catedrático ovetense (al que, según frase suya, le «nacieron en Zamora», sin embargo). El surco pequeño confluye y lleva al grande. Cierto que la aparente estrechez del sendero ocasionó a don José la célebre enganchada con doña Emilia PARDO BAZÁN (la que más abiertamente habló de la estrechez del arte de PEREDA comparable a un huerto cuidado y bien regado aunque de limitados horizontes) y el roce con los «trompetilleros» del monopolio literario centrista; cierto también que el autor de «La Regenta» tuvo que sufrir la explotación por una prensa que pagaba poco e irregularmente (yendo su prolífica labor de articulista en detrimento de la inspiración de su númen de novelista). Mas el tiempo ha sabido poner las cosas en su justo sitio y contribuir a una mejor aquilatación.

El que PEREDA llegara a ser el «animador de Cantabria» (Blanca de los Ríos, 1933) no ha sido óbice para que se le considere uno de los mejores novelistas del XIX junto a GALDÓS, VALERA, ALARCÓN, PALACIO VALDÉS o la propia PARDO BAZÁN. El juicio infravaloratorio que respecto a don José emitieron los «jóvenes» de la Generación del 98 (de un BAROJA o un VALLE-INCLÁN, según refiere «AZORÍN» en su *Charivari)* ya es harina de otro costal. Las modas son contingentes y relativas, fluyen y refluyen arbitrariamente: el mismo «AZORÍN» rectificó respecto a PEREDA. Buen paradigma el propio don Ramón María del Valle-Inclán: después de haber sido postergado su teatro a las «Sonatas», en la actualidad aquél está causando furor en España y en el extranjero (al parecer el autor de «las barbas de chivo» se adelantó a su tiempo).

Cada cual debe hallar su propia vena de inspiración y su peculiar módulo de expresión; si el logro es acertado en cuanto que se producen obras maestras... ¿qué importa que se sitúen éstas geográficamente en un lugarejo recóndito o en una megalópolis? Si, además, don José reputó que en las pequeñas células vitales que eran las aldehuelas montañesas—incontaminadas por el progreso—estribaba la salud moral del país y hasta la posible regeneración de éste ¿por qué no «cantarlas»? ¿Qué la realidad no fue tan idílica? ¿Qué esos pueblecillos albergaban miseria y analfabetismo? Estamos de acuerdo con esta dura verdad que todavía tiene virtualidad (y cuyo correctivo es una justa promoción económica, social y cultural de sus modestos habitantes). Pero ahí han quedado obras literarias de primera calidad (una «Sotileza», no ya montañesa sino santanderina, y, más que santanderina, callealtera). Vengo a coincidir con Emilio GAMERO («El ocaso de un siglo») aunque parto de punto distinto. Habiendo querido éste contradecir a don José en su parlamento de recepción académica vino a darle la razón: «Cada cual debe escribir como piensa y siente, sacando la enjundia estética allí donde la encuentre, y si no llega a producir una obra maestra, lo mismo da que se inspire en la Montaña de Santander que en el páramo manchego.»

Leyendo a PEREDA «se aprende el arte de vivir bien y morir mejor» (MENÉNDEZ PELAYO, 1911). Si bien es irrevocable que gracias a la civilización científica y técnica «vivimos mejor materialmente» (no se refería el gran polígrafo a este «modus vivendi»)... ¿acaso somos moralmente «más buenos»? Hay que saber gozar y disfrutar lícitamente de estas ventajas, hay que aspirar al progreso cultural y socio-político-económico, pero sin olvidar jamás cierto afán de superación ética. Este bienestar material ¿va acompañado de una progresiva deshumanización y aparejado de una evolutiva degradación espiritual? Estos son problemas muy de nuestra época. Tales preguntas y su honrada contestación dan, a mi modesto entender, actualidad a la obra perediana. El hombre del siglo XX debe bucear en el fondo de su conciencia, realizar una prospección interior que conduzca a la solución de estas cuestiones. A esa introversión, al hallazgo de ese equilibrio integral ayudan los libros del hidalgo de Polanco (dejando a un lado sus tendencias políticas y sociales y hasta su ubicación, aspectos todos ellos pasajeros y accesorios al lado del tema que enfocamos). PEREDA no intentó reformar la colectividad, sino las almas (en contra de lo que pudiera deducirse de una primera lectura). Buscó la perfectibilidad del individuo concreto, de cada ser humano, pues para él la regeneración de las cosas grandes debía partir de premisas pequeñas (la convalecencia del «cuerpo nacional» o «todo» debía partir de sus elementos o partes, es decir de cada región, cada provincia, cada capital de ésta, cada ciudad, cada pueblo, cada aldea, cada casa de labor, cada individuo). En esto coincidió con el mensaje del Conde LEÓN TOLSTOI («Al pueblo de los

trabajadores», después de la revolución rusa de 1905): «Nada hay más dañoso para los hombres que la idea de que las causas de su miseria no están en ellos mismos, sino en las condiciones exteriores».

El sectarismo «muy de derechas» de los escritos peredianos resultará hoy desfasado y superado; su patriarcalismo estará trasnochado (como bien dice MONTESINOS), pero esta lección de moral o de sociología ética a que propende el autor—que intentó contaminar sus estusiasmos a los lectores —no periclitará nunca. Tal preocupación nace y muere con el hombre.

En cuanto a lo del regionalismo literario... ¿No es extremada por su tono categórico y absoluto la proposición de Emilio GAMERO: «En la novela no hay regionalismos»? Tan regional puede resultar una novela galdosiana ubicada en Madrid como «El sabor de la tierruca» desarrollada en «Cumbrales» (Polanco). Cosa distinta es qué grado de categoría literaria puede alcanzar cada una (y ello depende del genio y cualidades del autor; un escritor de tendencias metropolitanas puede alumbrar obras mediocres o maravillosas y otro tanto sucede con otro propenso a inspirarse en su marco nativo). Hoy nos suenan a agua pasada las palabras de Salvador CANALES, de GALDOS y del propio PEREDA:

«Tan no acierta PEREDA con la definición de la novela regional, que dice que la «urbe» no la inspira, y esto no parece admisible, pues si la ciudad está en la región, y en la «región» está hecha la novela, ¿por qué no ha de ser regional aunque sea urbana? Eso será en todo caso la novela campestre, al estilo de muchas de George SAND, y no pocas de «Fernán Caballero». (Salvador CANALS. «El Nacional», 22 de febrero de 1897).

«Paréceme a mí que la metrópoli es región y de las más características, con su vida mixta, entreverada de extranjerismos elegantes y de las rancie-dades más españolas, juntando los vicios de la raza a los vicios exóticos, y las marrullerías castizas a los desenfados adquiridos en el trato abierto y francote de las sociedades modernas. Creo que Madrid no es la capital espiritual, compendio del sentir y pensar de un pueblo, como no es capital geográfica, por carácter de condiciones físicas; veo aquí un intenso regionalismo, que podríamos llamar urbano, cual ninguno interesante y pintoresco, grande y riquísimo venero para el artista». (V. «Discursos... Viuda de Tello. Contestación de GALDÓS al de ingreso en la Real Academia Española de PEREDA).

PEREDA al aclarar el adjetivo «regional» aplicado a la novela dijo: «En pocas naciones del mundo tiene esta importante rama de la literatura tan bien cimentada su razón de existir como en España, cuya unidad moral es, por la firmeza de su cohesión, tan de notarse como la falta de ella en sus precedentes históricos y etnográficos, y en sus costumbres, climas y temperaturas. Se impone, pues, aquí la novela regional como se impone el sentimiento que la engendra y produce: el regionalismo, pasión acerca de la cual tiene el vulgo de los que discurren en los centros populosos y descoloridos muy equivocados conceptos». (Idem.) ¿Es acaso esto un dislate? ¿No hemos oído hasta la saciedad que España es *una y varia?* Lo que sucede es que tanto el polanquino como el canario quisieron «llevarse el gato al agua» (al dar la primacía don José a la novela «regional» sobre la «urbana» quería conferir a la primera mayor mérito literario y al subvertir los términos don Benito deseaba subvertir también las categorías concediendo el primer puesto en el escalafón del arte narrativo mayor a la novela metropolitana, mejor aun, madrileña).

Esto en cuanto al «regionalismo literario». En cuanto a las intenciones políticas subyacentes, PEREDA dio pruebas de ecuanimidad en una epístola escrita a una admiradora residente en Sitges: regionalismo, sí; separatismo, no:

«Tome V. (que con tan agradable desembarazo se expresa en castellano) de esta indicación lo que crea de su pertenencia, y note de paso que continúo siendo, con respecto al catalán, tan «Juan Fernández» como lo fui en «Nubes de estío»; y en «lo otro», en lo delicado y quebradizo del «caso» que V. aclara con suma complacencia mía, pareciéndome siempre poco cuanto se haga y se diga en provecho y gloria del terruño natal, y demasiado, hasta la tentación no más, de mirar con malos ojos a la «patria grande». (Polanco 13 de julio de 1899.—Srta. Rita Bonaprés.).

CONCHA FERNÁNDEZ-CORDERO Y AZORÍN

«MANO CRUEL», NARRACIÓN PICARESCA DE ROA BASTOS

Estructura

La estructura de la narración *Mano Cruel* es bastante sencilla. Empieza contándose allí un hecho que transcurre en la realidad espacio-temporal (despertar de Críspulo Gauto ante la catedral de Asunción). Al ver a los «imponentes señores enlevitados de la comitiva» que acuden al Tedeum y descubrir entre ellos, con gran sorpresa, a su antiguo amigo de andanzas, «su asombro se desbordó y lo arrastró como una creciente hacia atrás en los años, en los azares, en los recuerdos.» [1] La acción de la realidad queda detenida y la memoria de Críspulo nos retrotrae a los orígenes de la común amistad con el tunante Mano Cruel. Este salto atrás en el discurrir del tiempo constituye, en realidad, la narración propiamente dicha, que llega hasta el final (unos minutos de duración, pues, en las remembranzas de Críspulo). El círculo se cierra con la vuelta a la realidad—los «señores vestidos de negro avanzando por la alfombra roja del atrio» [2]—y la detención del desgraciado Críspulo, que va a dar con sus huesos en la cárcel («un gran caserón circular que se le antojó conocido») [3].

Esta misma estructura (realidad-recuerdo de una realidad pasada—vuelta a la realidad presente del personaje), apenas

[1] Augusto Roa Bastos: *El trueno entre las hojas*. Losada, Buenos Aires, 1961, pág. 50. La narración *Mano Cruel* comprende las páginas 49-60. Las citas que se hacen a continuación se refieren a esta edición.
[2] Pág. 60
[3] Pág. 60

sin variantes, se repite, por lo demás, en la mayoría de las narraciones incluídas en el volumen. El autor muestra una resuelta preferencia por este cambio o transición de planos temporales, por esta configuración de los relatos en un primer momento de acción en el presente del protagonista, seguido pronto del retroceso hacia una prehistoria explicativa y reveladora del caso narrado, para terminar finalmente empalmando con el comienzo real de la acción. Si examinamos la estructura de las diecisiete narraciones, nos costará trabajo encontrar alguna de transcurso temporal rectilíneo, sin saltos cronológicos: *La gran solución* o *El prisionero* (no del todo exenta de reminiscencias en el pensamiento del soldado Saldívar).

Esta estructura descrita puede complicarse en el cruce e interposición de planos temporales. En *La tumba viva* se pasa de la realidad a una época pretérita, se desciende de nuevo a la realidad y, tras una nueva evasión al estrato ideal o recordado, termina la narración hablando del macabro hallazgo hecho el día de la partida de caza. Una intensificación en este lineado zigzagueante supone *El karuguá*, con dos cambios más. En *El trueno entre las hojas*—última narración de que consta el libro—encontramos incluso una variante en el escalonamiento: de la realidad presente de la narración (muerto ya Solano Rojas se oye todavía, ciertas, noches, su acordeón) se pasa al tiempo recordado—en que aun vivía el rebelde y obstinado defensor de los derechos humanos y cabecilla de la huelga del ingenio de azúcar—, para remontarnos todavía, de su mano, a la espantosa huelga de tan crueles e inhumanas consecuencias y volver desde aquí a la realidad con que se abrió el relato.

En todo caso, llama la atención esta constante vuelta atrás en aras del recuerdo, procedimiento aplicado por Raos Bastos con una insistencia y reiteración casi invariables. Leemos en *La excavación*, por ejemplo, mientras transcurren patéticamente los últimos minutos de la vida de Perucho Rodi en el túnel subterráneo que ha ido abriendo con sus compañeros de encierro: «Sólo sentía la asfixia. Se estaba ahogando en un río sólido y oscuro. Dejó de moverse, de pugnar inútilmente. La tortura se iba transformando en una inexplicable delicia. Empezó a recordar... Re-

cordó aquella otra mina subterránea en la guerra del Chaco, hacía mucho tiempo, etc.» [4] O en *Audiencia privada*, en la que se nos presenta un caso extraño y trágico de cleptomanía: «Los ojos del visitante fueron hasta el rostro duro y abotagado—del ministro que le ha recibido—y de allí bajó a sus propias manos. Se las miró con disimulo. Ahora estaban quietas y domadas sobre sus rodillas. Cinco años atrás, esas manos habían llegado a hacerle insoportable la vida. Lo recordó con un escalofrío... La cosa venía desde la niñez, etc.» [5] Podrían multiplicarse sin dificultad los ejemplos de este recurso que venimos describiendo y que ya apuntamos antes que—introducido unas veces por los propios personajes de la narración, otras por el autor de la misma—se repite, con ligeras variaciones, en casi todos los relatos contenidos en el libro.

Carácter y psicología de Mano Cruel

Pero ¿quién es el protagonista de esta narración que presenta, en tantos aspectos, rasgos tan marcadamente picarescos? Mano Cruel (de su verdadero nombre no se nos dice nada) es «un muchachón moreno y fornido» [6]. Tampoco de su origen se nos facilitan muchos detalles: «Venía de otro pueblo. Llegó con una guitarra.» [7] Pero, en todo caso, según Críspulo, «el socio cantaba bastante bonito con su ancha voz retumbante.» [8] Una cualidad que hace patente más de una vez es la de 'encandilar' a las mujeres (a la niñera bizquita de don Pedro Bóveda, más tarde a la mujer del comisario de policía de Iturbe) sin que nadie se dé cuenta de ello. Traza fríamente sus planes, procurando 'no mezclar el corazón con el oficio': la seducción de la bizquita no es más que un medio de realizar el rapto del niño—hijo único del comerciante más fuerte del pueblo—que le proporcionará la 'plata' necesaria

[4] Pág. 73
[5] Pág. 67
[6] Pág. 51
[7] ibidem
[8] ibidem

para comprar la calesita. El apodo *Mano Cruel* «lo sacó de las mesas del monte, del truco, de las ruedas de guaripola, de las partidas de billar, en las que si había alguno que perdía o que pagaba, nunca era, claro está, Mano Cruel, por una notable coincidencia que se hizo su rasgo más característico.» Pero él «tenía sus encantos, sus chistes, su simpatía fresca y campechana. Con eso equilibraba la situación. Y nadie se lo tomaba a mal.» [9]

Después de un arrasador ciclón que destroza y se lleva por los aires el circo que Mano Cruel, ya hombre de negocios, había comprado al vender la calesita, se nos cuenta: «Pero Mano Cruel era invencible. No lo podían doblegar profetas [se refiere al falso, a Aparicio Ojeda] ni ciclones. Su tormenta íntima era más poderosa que la naturaleza y los hombres. Y era dúctil e ingenioso. Tenía la activa versatilidad del agua, del fuego, del viento.» [10]

Decide, pues, continuar probando suerte en los negocios más dispares, en las actividades más inopinadas. Así como no le importó gran cosa cambiar de cantante a empresario circense, tampoco se detiene mucho a reflexionar el paso del circo a la ocupación de gallero. Si no dispone de gallos, se los «consigue» (entre comillas en el texto); si no conoce la técnica y los secretos de su nuevo oficio, su aguda inteligencia, su ingenio vivo hacen pronto lo que falta, hasta llegar al extremo de que «daba la impresión de ser un gallero nato, de haberse criado en los reñideros, de no haber tenido en su vida otra ocupación que ese espléndido y bárbaro oficio...» [11]

Después de las movidas peripecias como dueño de un caballo de carreras, traza serenamente, con frío cálculo, un artero plan para rendir la fortaleza de la mujer del comisario de Iturbe, «un plan que tenía, como siempre, la concisa intuición de lo práctico» [12] «Y triunfó—se nos refiere más adelante—porque sabía por experiencia que el hombre cauto y desconfiado carece de imaginación. Contra un hombre así, él no podía temer, puesto que todas sus victorias habían sido menos el fruto de su astucia que de su

[9] Pág. 53
[10] Pág. 55
[11] Pág. 55
[12] Pág. 58

viva y fragante fantasía.» [13] Naturalmente, la denodada búsqueda de su cuerpo en el río no da ningún resultado positivo, porque él se hallaba en otro sitio, «lleno de vida y de imaginación, de salud y de gozo de vivir» [14].

Críspulo, compañero de andanzas y fatigas, llega a hacerse a la idea de un «Mano Cruel un poco eterno en su viveza, en su mágico espíritu práctico, en su taimada vocación de rapiña», [15] cualidades personales que «eran el color de su temperamento, como el rojo es el color natural de la sangre». [16] En suma, llega a convertir a Mano Cruel «en una abstracción viviente, sin posible ocaso, como no podía pensar, por ejemplo, en el individuo buitre, sino en la especie buitre, invulnerable a los cambios, a la edad, a la muerte.» [17]

La última muestra que se nos ofrece en la narración de las metas alcanzadas con sus cualidades temperamentales y caracterológicas descritas es bien expresivo de su eficacia: Mano Cruel se había convertido después de «innumerables nacimientos y transformaciones» en un «personaje campanudo» [18], suficientemente despiadado e indiferente en su encumbrada posición social para no evitar la detención del pobre Críspulo, aparentando no reconocerlo desde sus rezos hipócritas.

Críspulo será llevado a empellones a la cárcel, por su facha desharrapada, sospechosa, cerrándose así el círculo igual que había empezado: sacando Mano Cruel las ventajas de una vida delictiva, de embustes, robos y chapucerías, mientras el infeliz Críspulo tiene que pagar por él, como entonces, como siempre, yendo a pasar sin culpa ninguna una temporada a la sombra.

Aventuras, Ocupaciones

¿Cuál es la vida de este truhán Mano Cruel, cuáles los ambientes en que merodea y las ocupaciones que tiene, cuáles las aventuras

[13] ibidem
[14] Pág. 59
[15] ibidem
[16] ibidem
[17] Págs. 59-60
[18] Pág. 60

que vive? Al terminar de leer la última página de esta narración, Roa Bastos nos ha relatado las siguientes, sumariamente expresadas: 1) seducción de Juanita y secuestro del hijo único del rico comerciante don Pedro Bóveda. Al final de esta aventura, como ya se dijo antes, Mano Cruel recibe el dinero del rescate y huye, siendo el infeliz Críspulo quien tiene que enfrentarse con el temporal y capearlo tras los barrotes de la cárcel, por ser considerado—erróneamente—cómplice en la realización del hecho delictivo; 2) robo del difunto Simón Balmaceda. El robo es particularmente macabro, pues tiene lugar en los velatorios del hacendado mediante un truco refinado: el muerto, que está de cuerpo presente, increpa e insulta duramente a los asistentes al funeral por las irreverencias que cometen con su memoria. Todo el mundo sale huído como alma que lleva el diablo. Todos menos uno: Mano Cruel, naturalmente, que ha sido quien, con sus dotes de ventrílocuo, imitó la voz del difunto para... sustraerle, impunemente y sin agobios, la dentadura de oro y el precioso anillo del mismo metal; 3) en los dos casos anteriores, se trata de alcanzar algo en provecho propio. Pero en el episodio del falso profeta Aparicio Ojeda, es el puro deseo juguetón y humorístico de hacer el mal por el mal, provocando consecuencias cómicas y ridículas para el pseudomesías. Este tiene que huir despavorido, desprestigiado y desposeído del supuesto poder taumatúrgico cuando Mano Cruel le pone bajo la silla, desde la que aquél hablaba al pueblo temeroso, «un nido de kavichú'i» (de avispas) que «se le pegaron al cuerpo como un baño negro de cera redetida que brotaba desde abajo, como una lluvia al revé», como cuenta graciosamente la posadera en *El karuguá* [19]; 4) Mano Cruel pasa cierto tiempo dedicado, con buen tino y olfato, a la profesión de gallero con la que «se llenó los bolsillos con billetones de todos colores» [20]. Por supuesto, el que hacía toda la faena era Críspulo: cuidaba de los gallos, los volaba, los entrenaba, los llevaba de la gallera a los reñideros, cobraba las apuestas, recibía los insultos, etc. Mano Cruel, naturalmente, es el que proporcionaba las «ideas magistrales»; 5) al renunciar a los gallos por una derrota fortuita, pero fulminante, que sufrió el suyo ante

[19] Pág. 120
[20] Pág. 56

el derrengado de Críspulo —«único desquite indirecto que en toda su vida pudo tomarse Críspulo Gauto contra Mano Cruel» [21] —se dedicó a las carreras de caballos con gran éxito y rendimiento, haciendo pasar, cuando la situación lo requería, gato por liebre o parejero por tordilllo... «hasta que en una de ellas—se habla de las carreras—el excesivo sudor del caballo corrió la capa de pintura con que Mano Cruel disfrazaba al tordillo y el fraude quedó al descubierto.» [22]; 6)sigue el episodio de Iturbe con la hermosa mujer del comisario del pueblo. Para poder seducirla recurre al truco de dejar su ropa abandonada junto al río y desaparecer sin dejar huella, simulando así haberse ahogado en la corriente. Todo el pueblo, con el comisario al frente, se dedicará afanosamente a su búsqueda («Es un hombre agradable y honrado... Va a llegar muy lejos», había dicho antes el comisario, gratamente impresionado al conocerlo. [23] Mientras, él está al lado de la mujer de éste con la que anteriormente ya había iniciado un idilio secreto del que, naturalmente, nadie se percata. Nadie, ni siquiera su compañero Críspulo, llega a pensar, a imaginar ni de lejos, «un hecho tan imposible como ése». [24]; 7) La última hazaña que se nos cuenta es el compromiso matrimonial de Mano Cruel con Margarita, hermana de Críspulo, que, conocedor de las tretas y artimañas de su amigo, «dudó, desde el comienzo, de este matrimonio, aunque en ningún momento del carácter del noviazgo. Un tiempo después... se enteró de la gravidez de su hermana, del nacimiento de la sobrina y de que aún, después de tres años, lo estaban esperando para el casorio al ubicuo e inhallable Mano Cruel» [25]; 8) en fin, la última de las bizantinas transformaciones que expetimenta Mano Cruel es la de «personaje campanudo», vestido de levita, con sombrero de copa y zapatos brillantes y lustrosos, «más mofletudo e imponente que los otros» [26], según observa Críspulo. Su «sentido práctico» le ha llevado lejos en una singladura fabulosa, no exenta de peligros y reveses. Es el mismo

[21] Pág. 57
[22] ibidem
[23] Pág. 58
[24] ibidem
[25] Pág. 59
[26] Pág. 50

«sentido práctico» con el que Mano Cruel «aparentó no reconocerlo» (a Críspulo), bajando piadosamente los ojos, inclinando, con falaz mojigatería, su orondo rostro hacia el suelo y empezando a mover los labios como musitando una oración.

El triunfo glorioso del gran tunante coincide, para mayor escarnio, con el ignominioso encarcelamiento del pobre desheredado Críspulo, que no ha cometido delito alguno, a no ser que se llame así a la pobreza y a la miseria. Este final amargo rezuma un innegable pesimismo: el pesimismo sobre la actuación de la justicia humana y, en general, de la sociedad humana.

Estilo y técnica

La narración está escrita en tercera persona, como todas las demás del libro, excepción hecha de *El karuguá*, que lo está en primera persona, lo cual puede ser un simple recurso literario, pero también puede revelarnos que se trata de auténticas confesiones autobiográficas. Basta examinar el tema y lugar de acción de casi todas las restantes narraciones, sus personajes y ambientes, que presentan una cantidad considerable de elementos comunes con la que comentamos. El lugar de acción sólo en contadas ocasiones—como en *La gran solución*, *La excavación*, *Galopa en dos tiempos* y, en parte, *El viejo señor obispo*—no está situado en el bravío paisaje de los esteros, en las riberas y barrancas cortadas a pico del río Tebikuary, en los bananales o en el tacuaral, en la salvaje, exuberante o desértica naturaleza del campo y del monte paraguayos, siempre tan magnífica, tan convincentemente reflejada.

Sus personajes son generalmente gente del campo, humildes y primitivos habitantes de esas regiones pobres y mal conocidas, de vegetación ubérrima, explotada, como sus pobladores, por comerciantes sin conciencia, por aventureros sin escrúpulos que no reparan en los medios más increíblemente brutales para alcanzar sus lucrativos fines (por ejemplo, los Harry Way, Simón Bonaví o Eulogio Penayo de *El trueno entre las hojas)*. Son los «carpincheros», los vagabundos del río, los gitanos del agua, que cazan y se

alimentan de carpinchos, vendiendo luego su cuero. Son los peones de la fábrica de azúcar de Tebikuary-Costa que «vivían en estado semisalvaje de la caza, de la pesca, de sus rudimientarios cultivos... Vivían y morían insensiblemente como los venados, como las plantas, como las estaciones» [27]. Es el tropero Timó Aldama *(El ojo de la muerte)*, los peones del rancho Alderete *(Esos rostros oscuros)*, Anuncia, Poilú, Felipe Tavy y los míseros habitantes del pueblo abrasado por la sequía *(La rogativa)*, etc.

Hay otro motivo para apoyar esta hipótesis: la confesión del protagonista de *Audiencia privada* al exponerle al ministro la razón de sus ambiciosos planes de urbanización y saneamiento, que pueden ser «la salvación de los pobladores que viven en esos bañados insalubres, aporreados por el paludismo, por las crecientes, por las sabandijas.» A la pregunta del ministro—«¿Y por qué le interesa tanto esa gente?», contesta:—«He convivido con ellos durante cinco años. Su honradez, su ignorado heroísmo, han sido para mí la gran lección de mi vida. Mi deuda de gratitud para con ellos es muy grande. Estoy moralmente obligado a hacer algo por ellos, señor ministro.» [28] Esa responsabilidad que asume por el destino de esos hombres, la manifiesta inquietud social del autor, no sólo se expone en esas palabras, sino que se respira y entrevé en casi todas las narraciones que constituyen el volumen. Se diría, incluso, que la crítica social y el deseo férvido de mejorar la suerte aciaga de sus compatriotas son sus fines primordiales. De ahí la sospecha de identidad que antes apuntábamos entre el personaje de *El karuguá* y la persona de Roa Bastos.

Pero volvamos a *Mano Cruel*. El hecho de que esta narración esté escrita en tercera persona, ya distingue el estilo de este relato del típico de la novela picaresca tradicional, con la que, por lo demás (y como veremos más adelante), tantos puntos de contacto tiene, sobre todo en el asunto, en las aventuras y desventuras del avispado personaje central.

Hay otro aspecto interesante que, más que a la pura técnica novelística del autor, debe atribuirse, según creo, al carácter marcadamente autobiográfico de los hechos narrados. Ese aspecto—

[27] Pág. 193
[28] Pág. 65

la reaparición de personajes—da más firme unidad temática al libro y nos revela meridianamente su dimensión vivencial, no meramente inventada, fraguada imaginativamente. En *El karaguá*, por ejemplo, al contarnos la posadera la historia del demente mesiánico Aparicio Ojeda, habla de que «un muchachón zafado, un calesitero llamado Mano Cruel, que etaba de paso por ete pueblo, le puso bajo la silla..., un nido de kavichú'i. En el momento en que no 'etaba amenazando con terrible catigo... la'avipita lo empezate a atacar, se le pegaron al cuerpo como un baño negro de cera redetida que brotaba dede abajo, como una lluvia al revé. El resucitado ecapó saltando como un mono...» [29]

Pues bien, en la presente narración se nos informa con todo detalle de la personalidad y correrías de este pícaro sujeto, abriéndonos ante los ojos todo el horizonte de su biografía, sin faltar una ligera alusión a la anécdota risible relatada por la posadera.

Este procedimiento, con las mismas características, se repite varias veces en otras narraciones. Así, Timoteo Aldama, el potrero de los Filártiga, a que se alude de pasada en *La rogativa*, es el personaje central de *El ojo de la muerte*, que muere en el ciclón de Villa Encarnación; o la familia del mecánico alemán Eugen Plexnies, marginal en *El trueno entre las hojas*, ocupa el interés capital de *Los carpincheros* (o lo comparte con estos, si se quiere). La reaparición se produce con los mismos nombres, con las mismas circunstancias y características en ambas ocasiones, señal probablemente—no necesariamente—de que esos personajes están anclados en la realidad vivida del autor. En ciertos casos, no son personajes sino acontecimientos determinados los que vinculan entre sí varias narraciones. Así, el terrible ciclón que arrasa Villa Encarnación, que se nos describe ampliamente en *El ojo de la muerte*, y al que ya se había aludido en *La rogativa*, lo encontramos de nuevo en *Mano Cruel* destrozando, barriendo, apenas sin dejar rastro, el flamante circo del protagonista.

En otras narraciones, Roa Bastos hace gala, junto a un estilo que calificaríamos de fundamentalmente realista, con fuertes pinceladas naturalistas, que armoniza bien con los temas tratados

[29] Pág. 120

—con frecuencia exposición crítica, en el fondo o en el trasfondo, de lacras e injusticias sociales—de expresiones e imágenes hondamente poéticas, fina o brutalmente poéticas, vinculadas en ocasiones a una concepción mítica y ancestral del paisaje y de las personas, en el linde entre lo real y lo fabuloso y mágico. Casi siempre trata Roa de reflejar, con medios de elevada categoría literaria, estados, situaciones, circunstancias extraliterarias. Quiero decir que la finalidad a la que aspira no radica en lo puramente literario-artístico, lo cual no es obstáculo, como venimos diciendo, para que muestre con plena suficiencia su indiscutible dominio y maestría en el manejo de esos medios literario-estéticos. «Los primeros relámpagos se encendían hacia el poniente, por detrás de la selva. Eran como fugaces párpados de piel amarilla que subían y bajaban súbitamente sobre el ojo inmenso de la tiniebla», leemos en *El trueno entre las hojas* [30]; «Otra vez, un venadito llegó saltando por entre el pajonal hasta muy cerca de la casa. Cuando Margaret corrió hacia él llamándolo, huyó trémulo y flexible, dejando en los ojos celestes de la alemanita un regusto de ternura salvaje, como si hubiera visto saltar por el campo un corazón de hierba dorada, el fugitivo corazón de la selva», hallamos en *Los carpincheros* [31]. Al hablarnos de la negra Petrona, en *Cigarrillos Mauser*, se dice que «su rostro caía sobre él en la oscuridad como el de una lechuza sombría. Veía sus ojos... girar lentamente hacia arriba en un movimiento blanco y brillante de pescado...» Sus cuentos horrorosos y obsesivos eran «musitados en voz baja, como el bisbiseo membranoso del ala de un insecto» [32].

En cambio, en *Mano Cruel* parece Roa Bastos haber refrenado casi hasta el límite su vena poética, de la que apenas nos insinúa tenuemente unas ligeras muestras («Las banderas encendían las calles»; Mano Cruel es una «abstracción viviente... como la especie buitre, invulnerable a los cambios»). El estilo es generalmente sobrio, directo, muy realista, desprovisto casi de adornos y bellezas literarias o con un mínimo que pasa inadvertido. En algunos momentos, incluso, ese realismo alcanza puntos culmi-

[30] Pág. 189
[31] Pág. 17
[32] Pág. 83

nantes de bárbaro naturalismo, de terrible y sangrienta grandeza. Véase, por ejemplo, la siguiente descripción de una lucha épico-escatológica de gallos: «El canario colorado atropelló como una luz y de dos puñaladas certeras vació los ojos del pollo de Críspulo. Se oyó el crujido de las espuelas en el hueso, como si alguien hubiera partido un coco con una piedra. Pero el pollo no se dio por vencido. Rodó pero se levantó y volvió a atacar como un fantasma al terrible canario. Fue un combate épico, increíble, la lucha de un ángel con un demonio. Los galleros estaban fascinados por ese espectáculo indescriptible, que superaba toda posibilidad real, toda fantasía. Ciego y despicado, chorreando en su propia sangre, el ridículo giro chorreado de Críspulo se fue tragando poco a poco al canario a espuelazo limpio. En un último salto, con un doble gancho cruzado, le hizo estallar la cabeza. El canario rodó y no volvió a levantarse. Quedó inmóvil como una piedra húmeda, rojiza. Entonces, el pollo barcino de Críspulo se le subió encima y extendiendo las alas lanzó un chorro blancuzco y humeante sobre el contrincante muerto y cantó con una clarinada corta y triunfal.» [33].

Pertenece a las singularidades de este libro de narraciones el ir acompañado, al final, de un breve vocabulario para la mejor comprensión de los términos guaraníes (quizá, en algún caso que otro, pseudoguaraníes, según parece) utilizados por los protagonistas paraguayos—en determinadas ocasiones, como suele ocurrir en estos casos, también por el propio narrador—. Hay que anotar, pues, en principio, que existe una marcada diferencia en el plano lingüístico—morfológico, léxico, sintáctico...—entre el autor y sus personajes. La mayoría de estos personajes, de modesta procedencia social, habla un catellano cuajado de elementos autóctonos —que no siempre podemos descifrar con ayuda del somero vocabulario—. En cuanto a Roa Bastos, se expresa con un lenguaje espléndido, preciso, eficaz y fuerte, de extraordinaria riqueza, vitalidad y matices; su prosa es expresiva en alto grado, realmente magistral, adornada por imágenes y metáforas brillantes o terribles, finas o brutales, pero siempre justas y acertadas.

[33] Págs. 56-57

Es un castellano del mejor linaje. No quiero insinuar con esto, naturalmente, que el lenguaje de un escritor hispanoamericano adquiera más o menos valor según se parezca o se amolde más o menos al español peninsular. Nada de eso. Trato de valorarlo midiendo su funcionalidad, el dinamismo que adquiere en sí mismo, el servicio que presta a la finalidad expresiva del autor, su riqueza y poder de matización, su enjundia y su nervio, su precisión. Y para conseguir todo esto, como efectivamente—a mi parecer—se consigue, no obsta en absoluto—más bien al contrario, que esté sembrado de americanismos, que incluya abundantemente términos guaraníes, lógica consecuencia del lugar de acción escogido y hecho necesario al describir la flora y la fauna, las costumbres, las tradiciones, los ritos, los instrumentos, etc., típicos de estas latitudes (guaripola, guampa, tereré, huiti, teongué, poguasús, chococué, ñanir...).

El lenguaje de los protagonistas, en cambio, está siempre teñido de un innegable color local, es portador de las peculiaridades telúricas paraguayas. Es una mezcla de castellano y de pervivencias de la lengua indígena—guaraní—, presentes estas últimas, sobre todo, en el léxico: tesavä (bizca), tavyrón (tonto), cavichú'í (avispas), mba'evéicharamo (de ninguna manera), pikó, nikó (elementos de elocución interrogativo y afirmativo, respectivamente), etc.

Otras veces encontramos, en el español hablado por los protagonistas, algunas particularidades fonéticas, morfológicas o sintácticas que lo distinguen del castellano usual: pérdida o aspiración de la *s* en posición final o interior de palabra, como ocurre con frecuencia en ciertas zonas andaluzas, murcianas o extremeñas (quebrante' por quebrantes, llevamo' por llevamos, no' por nos, dite por diste). Encontramos también confusión de fonemas (jue por fue, güelta por vuelta, güeno por bueno), arcaísmos sintácticos, como el voseo (sabé' por sabéis, podé por podéis), uso de verbos reflexivos como transitivos (llévalo por llévatelo), etc. Todo ello contribuye, por otra parte, a darle a la narración un adecuado y vivo color local que nunca suena a fingido, un pintoresquismo de buena ley que está perfectamente ensamblado en el conjunto y justificado plenamente por el tema.

Lo picaresco

¿Qué hay de picaresco en *Mano Cruel*, qué rasgos, elementos o circunstancias picarescas descubrimos en esta narración? Habría que citar, en primer lugar, la figura misma del protagonista en torno al cual se entreteje la trama. Sobre su carácter y cualidades personales ya hablamos anteriormente. Digamos que presenta de común con el tipo tradicional del pícaro literario su insobornable e invencible afán de libertad e independencia, que parece estimar muy por encima de todo lo demás; la inestabilidad constante, lo azaroso de su existencia, que le lleva de un extremo a otro del Paraguay con fortuna de diverso signo hasta recalar y quedarse plantado, finalmente, en la figura imponente de un «poguasú» (personaje campanudo). Sus trayectorias biográficas, pues, tienen muchas analogías (prescindiendo quizá del final) y ambas vidas, por sus frecuentes cambios y transformaciones, tienen mucho de la de los protagonistas de las novelas de corte bizantino, con esa anagnórisis final—en *Mano Cruel*—desmentida por la hiprocresía del encumbrado ex-truhán. Los ambientes por los que ha pasado éste, los personajes con los que ha compartido sus días, son también, en gran medida, de semejante nivel y condición. Críspulo, por ejemplo, tiene mucho de picaresco, aunque de picaresco bonachón e infeliz, indefenso y dócil. Cambia de servir al primer dueño de la calesita («un viejo desalmado y avaro que no le daba respiro. Sólo cuando la catarata le tapó en poco tiempo los dos ojos, el viejo le propuso 'trabajar a medias'...»)[34] a servir a Mano Cruel, con lo que su situación empeora todavía. («Y Críspulo Gauto volvió a empuñar el malacate de la calesita, pero ya no a medias, como antes con el viejo. Sólo por las malas fritangas que comía, por algún que otro trago que de tarde en tarde se echaba al gañote. Hubiera querido emborracharse, sin embargo, hasta morir.» [35])

El realismo es también, como en la novela picaresca, el estilo adoptado por el autor. Nada de fabulaciones fantásticas, de subli-

[34] Pág. 51
[35] Pág. 53

mación poética de la realidad, sino acontecimientos de los que pueden ocurrir y ocurren en la vida de todos los días, relatados con plena naturalidad y desenfado, con una transfiguración apenas perceptible: episodios humorísticos—como el del pseudoprofeta Aparicio Ojeda y las avispas—, simplemente delictivos—rapto del niño de don Pedro Bóveda, en Paraguarí—, delictivo-macabros —robo del difunto Simeón Balmaceda—, vulgares y sin gracia —seducción de Juanita la bizca o de Margarita—etc. Todo ello está contado con un lenguaje intencionadamente sobrio, con una sintaxis cortada, concisa, con una prosa, en suma, que sirve perfectamente, a mi entender, a los propósitos del autor de hacernos la acción lo más verosímil posible. Roa Bastos apenas se atreve a mostrar en la presente narración, como ya se dijo antes, algunas dosis de sus espléndidas dotes poéticas, porque sabe que no es aquí donde mejor pueden encajar. Su función, en efecto, sería más bien un lastre desvirtuador, desnaturalizador del pronunciado realismo que el asunto requiere.

Al igual que en las obras picarescas, falta también en *Mano Cruel* el amor y el sentimiento y descripción de la naturaleza. El amor, no los amores o seducciones más o menos banales, más o menos episódicas. El amor como pasión o sentimiento no tiene sitio en la agitada y errabunda existencia del protagonista. Tampoco el sentimiento ni la descripción del paisaje natural—en el que tanto y con tanta complacencia se demora Roa Bastos en otras narraciones—se encuentran en ésta. El paisaje del estero, del tacuaral o del río, del chaco o de la selva, se han desvanecido por completo en el relato que comentamos: hubiera sido algo superfluo. El relato es ante todo acción, acción sin pausa, movimiento, dinamismo: no hay lugar para la contemplación, para la serena y sosegada apreciación de la belleza paisajística.

Finalmente, hay una filosofía amargamente pesimista al término de la narración. Con sarcasmo se nos habla en esas líneas del encumbramiento de un cínico bribón, cuyos malvados antecedentes conocemos, mientras el sufrido e infeliz Críspulo, con todas sus buenas intenciones, con sus escrúpulos de conciencia, con su pobreza zarrapastrosa, es encerrado en la cárcel. ¿No hay aquí una crítica más o menos implícita a un estado nacional de

cosas, a una capa dirigente que cuenta entre sus filas con semejantes sujetos «que cambian de lugar y de estado pero seguramente no de vida y costumbres»? Creo que es legítima esa interpretación, si tenemos en cuenta que la censura y reprobación de las lacras e imperfecciones de la sociedad paraguaya de la época a que se alude en el libro, con sus graves altibajos, con sus caóticas circunstancias, constituyen una tónica constante en las demás narraciones reunidas en el mismo volumen.

Sin duda, faltan elementos importantes para poder calificar sin reservas esta narración de picaresca, según el esquema tradicional más o menos generalmente aceptado de este género: no es autobiográfica, no tiene disquisiciones morales, no es esencialmente satírica (aunque lo sea ocasionalmente y por insinuaciones). El final tampoco puede llamarse típicamente picaresco, por ser distinto, radicalmente distinto, de los finales de casi todas las novelas picarescas conocidas. Aparentemente, tampoco podríamos calificar de picaresco el objetivo de la narración (la intención moralizadora) pues, en lo referente al personaje central, se muestra todo lo contrario de la divisa «quien mal anda, mal acaba», característica de las creaciones de este género tradicional. Pero en cambio, sí es moralizadora en el fondo, ya que lo que se pretende en ella es moralizar en sentido amplio, es mejorar la sociedad reflejada en sus páginas, lo que trata de alcanzarse fustigando despiadadamente lo que hay en ella de censurable.

En todo caso, a pesar de las reservas expuestas, creo que se aproxima mucho al género picaresco, seguramente más que a ningún otro. La literatura picaresca, en una forma más o menos ortodoxa, más o menos atenida y amoldada a determinados esquemas ideales, seguirá perviviendo en este mundo nuestro mientras existan individuos de la condición moral de Mano Cruel.

J. RODRÍGUEZ RICHART

LA FORMA INTERIOR DE «LA ARCADIA» DE LOPE DE VEGA

Al analizar la forma interior de *La Arcadia* (1598) despunta en seguida la presencia de elementos dramáticos. Enfocar la labor narrativa de un dramaturgo desde este punto de vista es ya lugar común en los análisis literarios; Lope es particularmente apto para ello.

Incurriendo en las exageraciones propias del caso, pero por medio de un sutil análisis al mismo tiempo, así lo hizo Cirot con *La prudente venganza*, sobre la que tajantemente afirmaba que «évidemment, c'est une comedia de plus que Lope a écrite lá». [1] *La Arcadia*, por parte de Scudieri, ha merecido una conclusión parecida: «Al igual que una comedia, la novela se puede articular en tres actos». Para este investigador, el primero correspondería a los dos primeros libros y el segundo a los tercero y cuarto; «el último libro comprende el epílogo de la comedia del loco amor». [2]

Estructurar *La Arcadia* de este modo es fomentar ideas superficiales. Una división tal es arbitraria y puede hacerse de otras obras cuyos autores jamás escribieron teatro. El querer identificar, sobre todo, el libro V de la novela con el tercer acto de una hipotética comedia, trasvasa los límites de la buena lógica.

No buscar, sin embargo, elementos dramáticos en un drama-

[1] G. Cirot, *Valeur littéraire des nouvelles de Lope de Vega*, *BH*, XXVIII (1926), 328.

[2] Jole Scudieri Ruggieri, «Notas a *La Arcadia* de Lope de Vega», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, CLXI—CLXII (1963), 580-583.

turgo tan imponente y fecundo como Lope, que además cultivó la novela contra su «inclinación», sería pecar de escepticismo. Apresurémonos a dejar ya asentado que *La Arcadia* está concebida, a pesar de sus elementos dramáticos, como una novela; como una novela pastoril se entiende, en la que el elemento lírico es de primordial importancia. Ello no obsta para que se encuentren situaciones, y no pocas, que están vistas como las vería quien tuviera presente un escenario.

Después de la descripción con que se abre el libro, existe algo que ya nos pone sobre aviso. Abandonando el uso de la tercera persona, el escritor se dirige, por medio del vocativo, a los pastores del Tajo, a los que encaja una parrafada sobre el asunto de su *Arcadia*: «No se os representan aquí las grandezas de Alejandro... no la tragedia de Pompeyo»..., etc., etc., «sino las rudas zampoñas y los salterios humildes... Oíd pues... el suceso de un pastor extranjero de su ventura y desta tierra»... (47-48). [3] Este anuncio de su libro, dirigido a un senado, sugiere enseguida el paralelo con la función que la loa cumplía respecto a la comedia. No sólo su localización, sino su fondo y su lenguaje, refuerzan la asociación.

Si continuamos leyendo, nuestras sospechas se confirman. En efecto, todo el primer libro está estructurado de forma dramática. Parece como si Lope tuviera un escenario ideal en su imaginación, constreñido por el cual no puede seguir los pasos de sus personajes, a los que trae a estas tablas imaginarias para que un público los vea. Obsérvese que toda la acción se desarrolla «al pie de un pino excelso» (48b), donde al principio aparece Belisarda, a la que luego se junta Anfriso. Vanse ambos y asoman Galafrón y Leriano; éstos se marcharán cuando Leonisa, Alcino, Menalca e Isbella vengan. Cuando a éstos se junta Olimpio, márchase toda la compaña, que se verá sustituída por siete nuevos pastores. Son seis escenas las que dividen este primer libro, cuyo decorado no cambia en ningún instante. El que la última esté más poblada que las demás no deja de tener cierto carácter coral, también de valor escénico, al que se alía el efecto dramático producido por el ataque de locu-

[3] Citamos por la ed. de la B. A. E., tomo XXXVIII.

ra de Celio, que lleva la terminación del libro a un clímax. Aunque los escenarios inmóviles no son infrecuentes en la pastoral, en ningun caso se llega a estos extremos. [4]

El libro II se abre con una escena que parece sacada de la comedia. Se cuenta en ella la despedida de Anfriso de su pastora en estos términos: «el pástor de Belisarda paseaba la puerta de su choza con un gabán leonado, labrado todo de unas cifras de seda blánca, que en unas memorias asidas entrelazaban unas pálmas» (63 á). El que sea de noche, hora que sugiere un mundo cortesano, y el vestido del pastor, más propio de galán, hacen pensar en principio en una escena de reja de nuestro teatro.

Cuando llega la hora «en que podían hablarse—lo que supone un previo concierto de poco viso bucólico—, salió Belisarda a la puerta de su choza». Aquí se sucede una conversación mientras que Silvio, amigo de Anfriso—repárese en la presencia de amigos del galán en la comedia en situaciones semejantes—, queda aparte, significativamente, guardando la calle. A continuación la conversación se interrumpe porque «algunos pastores de Salicio—que es el rival del héroe—hicieron ruido». Parten por ello los dos amigos; o como dice Lope: «siguieron la calle toda hasta salir del aldea». Obsérvese que la escena ha tenido lugar en una población, no en el campo; delante, además, de la casa de la dama. Nada de esto consuena con el escenario natural de la bucólica.

Otra situación que Lope estructura para un público no lector es la que tiene lugar cuando Anfriso, que está en «la fuente de las tres diosas», ve venir a Anarda e inmediatamente después, por otro lado, a Belisarda y Leonisa (106a-108b). Escóndese de éstas antes de que lo vean, lo que éstas últimas, que a su vez lo han visto, hacen también: en el escenario entra sola Anarda. Sale a sorprender a ésta Anfriso de repente y comienza a requebrarla sabiendo que dará achares a su escondida pastora. La tortura

[4] Hasta un detalle menor, que podría ser casual, no deja de tener importancia. Termina este libro con la preciosa composición «¡Oh libertad preciosa!», lo que se puede asociar a sus palabras en el *Arte nuevo*, donde aconsejaba: «Rematense las escenas con sentencia, /con donaire, con versos elegantes, / de suerte que al entrarse el que recita, / no deje con disgusto al auditorio.» Esto es tanto más extraño cuanto que ni Montemayor, Gil Polo, Gálvez de Montalvo ni Cervantes terminan nunca sus libros con versos (se exceptúan el *I* de Montemayor y la parte V de Gálvez de Montalvo).

de ésta se ve remediada por la llegada de Olimpio, en el que en seguida ve la posibilidad de vengarse de Anfriso. Se requiebran Anfriso y Anarda, por un lado, y Belisarda y Olimpio por otro, todos cuatro, sin olvidar a Leonisa, en el mismo escenario, formando dos grupos que fingen ignorarse.

No deseamos apurar un terreno donde fácilmente se incurre en la inexactitud. De pasada, sin embargo, queremos llamar la atención sobre el momento en que Belisarda, que está sola en escena, recita unos versos (89a). No creemos exagerar al ver aquí un finísimo momento teatral: aquél en que un solo personaje llena con unos versos la pausa requerida para dar lugar a que la mecánica de la acción ajuste su engranaje. Por si fuera poco, los versos que recita la pastora son un soneto, bueno «para los que aguardan».

Otros elementos dramáticos son dignos también de mencionarse, sobre todo a la luz que proyectan los ya señalados. Así la introducción de Cardenio, que tantos rasgos del gracioso posee; recordemos que por estas fechas Lope lo introducía también en su comedia. Asimismo el que el protagonista tenga dos criados, Lealdo y Floro, que le traen y llevan noticias; es decir, que cumplen una función mecánica en la obra. Un novelista hubiera resuelto esto con cualquier recurso narrativo como, por ejemplo, la epístola; no recordamos nada parecido en la tradición pastoril. El monólogo de Anfriso a comienzos del libro III, especialmente a finales de la página 79 b, adquiere una intensidad dramática muy viva por medio de interrogaciones sucesivas. [5] El rápido cambio de escenario implícito en las idas de Anfriso a Cilene, Italia y el Ménalo sugiere también el movimiento teatral de la comedia nueva.

No tiene nada de extraño, a la luz de lo que llevamos dicho, que años más tarde volviera Lope sobre esta su novela para adaptarla al teatro, con sólo cambios menores, en la obra que lleva el

[5] A este respecto decía Lope en el *Arte Nuevo*: «Los soliloquios pinte de manera /que se transforme todo el recitante,/ y con mudarse así mude al oyente./ Pregúntese y respóndase a sí mismo.» Son quince las interrogaciones que se hace Anfriso.

mismo título. La novela, a su vez, posee idéntico argumento que una obra teatral anterior: *Los amores de Albanio y Ismenia.*

La Arcadia de Lope, en oposición a las directrices del género, refleja un acusado sentido de la temporalidad. Frente a la ucronía característica de la novela pastoril, nuestro escritor encaja a sus personajes dentro de condiciones de tiempo muy específicas. Como en el caso de la novela realista, los sucesos que se desarrollan en *La Arcadia* requieren un tiempo; no significa esto que constantemente exista la alusión concreta al tiempo físico. Sólo significa que al concebir el argumento, Lope, como todo escritor con voluntad de realismo, ha tenido presente la dimensión temporal que los actos humanos requieren.

Piénsese en las novelas de Montemayor, Gil Polo y Cervantes. Si sumamos las alusiones al tiempo que existen en ellas, en total no pasará de una semana más o menos. Esta división hebdomadaria del tiempo no implica, sin embargo, referencia alguna a un tiempo físico, sino que viene impuesta por la división estructural de la novela en cinco (Gil Polo), seis (Cervantes) o siete (Montemayor) capítulos o libros. Como cada libro empieza casi siempre al alba y termina al ocaso—convencionalismos sin fuerza temporal—, la suma de ellos producirá otro convencionalismo.

El tiempo en estos novelistas no existe sino como decorado. El fijar la acción frente al alba o al ocaso no conlleva perspectiva temporal alguna; estas horas no están asociadas a las faenas del campo, para las que estos momentos marcan una trayectoria vital, sino a tópicos poéticos. El ciclo solar no marca una jornada de la vida humana. La aparente concreción que existe en esas horas específicas, es sólo una necesidad estética de la ucronía por materializarse.

No podía ser de otra forma en un tipo de novela donde el paisaje, los objetos y las pasiones no son los de todos los días, sino esencializaciones de objetos, paisajes y pasiones ideales. El mundo pastoril, alambicado de todos los detritos realistas, refleja sólo un mundo de esencias donde el tiempo vendría a añadir una dimensión existencial. Sería como hincar la utopía en un

punto determinado del tiempo. Utopía y ucronía han, pues, de corresponderse.

No acaece así en Lope, como tampoco en Gálvez de Montalvo. En la novela de éste la acción dura varios años, tiempo que impone la verdadera historia que refleja. Ni uno ni otro pueden evadirse de su papel de cronistas. El tiempo que independientemente vive fuera del arcádico hiende éste como una cuña.

Ateniéndonos a *La Arcadia*, sigamos los hitos que Lope ha esparcido en ella. Quedará así acotada su temporalidad.

Empieza la novela un día que no queda fijado en una época determinada de la historia.

El primer libro, como es el caso de los novelistas anteriores, transcurre en sólo un día. La estación del año se precisa: es el primer mes de la primavera, cuyo signo zodiacal es Aries, «sobre quien ahora el sol nos alumbra» (50a). En contra de lo que pudiera parecer, esta mención a la primavera no es un convencionalismo, pues aunque se supone que es ésta la estación del año favorecida del género, lo cierto es que casi nunca existe la referencia directa.

El segundo se abre seis días después (63a). He aquí una brecha abierta en el ucronismo. Sin embargo, la introducción de este período de tiempo no debe causarnos extrañeza. Lo mismo que son seis podían haber sido menos o más. El que Lope aluda aquí a un tiempo concreto viene motivado por la verosimilitud que ha de dar a algo que ha ocurrido entre los dos primeros libros: las maquinaciones de Galafrón para conseguir el destierro de Anfriso. Es, pues, un tiempo que llamaríamos literario por venir impuesto por necesidades novelísticas. De paso observemos cómo Lope despacha todo un episodio con un resumen de él, lo que nos lleva a un juicio que veremos corroborado varias veces: la simple constatación de tiempo no importa necesariamente sensación temporal.

Después de marcharse Anfriso a su destierro se celebra la fiesta de Palas «en estos días» (67a). Lope llega a precisar que son aquellos en que «el sol bañaba las cabezas de los hijos de Leda y el blanco cisne». (ib.), cuyo hermetismo mitológico se ocupa de aclarar en buen romance al afirmar que los pastores ofrecieron a la diosa flores «con que entonces el hermoso mayo vestía los campos» (68a).

Repárese en cómo el engranaje cronológico empieza a aparecer ya. Si la primera mención específica nos refería al signo de Aries (que termina el 21 de abril), la segunda nos hablaba de seis días después y ahora la fiesta se celebra «en estos días», la presente mención al mes de mayo no puede estar mejor encajada en el orden cronológico.

A la terminación de la visita a Palas se le comunica a Belisarda su partida a Cilene «de aquel día en la primera fiesta» (75b). Puestos a precisar esta vaga alusión, se podrían señalar varias fiestas importantes en los meses de mayo y junio, pero no creemos que Lope lleve su fidelidad cronólogica hasta ese punto. Bástenos anotar que la partida no puede efectuarse muchos días después de la fiesta de Palas.

Ahora bien, existe en el mismo lugar del libro una alusión al tiempo que adquirirá suma importancia al confrontarla más tarde con otra. En efecto, el padre de la pastora quiere llevarla consigo a Cilene porque, siendo viejo, era poco prudente «vivir *un año* sin ella, porque esto presumía él que había menester para tan confuso negocio y largo camino». Este espacio de tiempo hay que conceder, por lo tanto, al de la novela desde aquí hasta su vuelta (102a); quizá menos porque Belisarda, una vez en Cilene, convence a su padre de que «dejados aparte mil negocios, sólo atendiese al gusto que le daba con partirse» (ib.). Que esta mención específica a un año no es arbitraria, lo veremos más adelante.

Después de partir la pastora, los criados de Anfriso vienen al Ménalo «algunos días después» (78b); vuelven al Liceo, donde está su mayoral, y parte éste a unirse con Belisarda en Cilene, donde «los primeros días» (81b) los pasa escondido. «Aquellos días» (ib.) de su estancia allí se hacen fiestas y así transcurren «días y noches» (ib.). Todas estas vagas alusiones no consiguen destruir la presencia de un determinado tiempo físico, precisamente el que se necesita para los viajes de los criados y el de Anfriso, luego de su estancia en Cilene. Como esta ciudad está a «trescientas millas» (85a) del Ménalo y el Liceo no está lejos de éste (63a), hay que conceder tiempo a esas andanzas. Pero repitamos lo que dijimos anteriormente: como Lope, siguiendo su instinto dramático más que el novelístico, no nos las describe, el estatismo de *La*

Arcadia no es muy desemejante, en principio, al de la novela pastoril anterior.

Después de dejar Cilene, Anfriso toma el camino de Italia, durante el cual pasa una noche con Dardanio. Después de su viaje por los aires, prosigue rumbo a su destino, volviéndo al Ménalo «desde el famoso puerto donde estaba» (91a). Repárese en varios puntos: este viaje a Italia requiere varias semanas; empero, como en otros pasajes ya vistos, el tiempo aparece comprimido: son varias las líneas que Lope necesita para llevar a su héroe desde la espelunca de Dardanio a Italia y de aquí al Ménalo (91a). El dinamismo temporal queda de nuevo destruído al contarnos Lope su narración «en relación», no «en hecho», para emplear la terminología de Cervantes.

Una vez que Anfriso está de vuelta, enferma su madre «no lejos del monte Ménalo» (102a), a causa de lo cual el pastor «partió a verla» (ib.). Durante su ausencia regresa Belisarda al Ménalo; con su regreso casi se cumple el año transcurrido desde su partida; precisamente el tiempo que su pastor ha debido de necesitar para su ida a Cilene, luego a Italia y vuelta al Ménalo.

Concedamos ahora también cierto tiempo a esa ausencia de Anfriso. De nuevo éste en el Ménalo, Frondoso le informa de la muerte de su madre, por lo que tiene que marcharse de nuevo, como hemos dicho; regresa de los funerales después de que «tres veces se había renovado la vieja Cintia» (104b); esto es, tres meses después. Desde este momento hasta la pág. 113b toda la acción necesita un solo día. Al siguiente (ib.), Belisarda toma la decisión de casarse con Salicio, lo que hace «antes que el mismo sol volviese a Escocia y la argentada luna al indomable Chile» (ib.). Al siguiente (ib.) se celebra la naumaquia, tras de la cual pasa Anfriso la noche llorando (118b). Cae enfermo el pastor al levantarse el sol y su enfermedad dura «algunos días» (ib.). La conversación final con Belisarda tiene lugar «el primero día de su convalescencia» (ib.). Este mismo va Anfriso a visitar a Polinesta, que le pide volver, «en tanto que estos tres días prevengo lo necesario» (114a). La visita a ésta, que dura todo el libro último, se extiende sólo por un día, como nos lo deja ver una alusión: se dice que volverán «la siguiente noche» (122a.).

Ateniéndonos ahora a los datos específicos que la novela nos ofrece, sabemos que ésta comienza en primavera, dura cerca de un año la estancia de Belisarda en Cilene y son tres los meses que hay que agregar a este período de tiempo. Si a esto se agregan todas esas alusiones indeterminadas a «algunos días», el tiempo de la novela queda demarcado en los límites de un año y pico.

Ahora bien, toda esta paciente—y aburrida para el lector, pero necesaria—computación de la temporalidad de la novela la confirma Lope en dos momentos de ella. Uno ocurre cuando Anfriso declara que no tenía cumplidos los veintidós años cuando se enamoró de Belisarda (84b). Como al inicio de la novela se supone que ésta y Anfriso han estado enamorados algún tiempo, el otro momento confirma plenamente el buen engranaje y la precisión cronológica con que Lope ha elaborado su novela. En efecto, cuando el tiempo novelístico está prácticamente agotado, Anfriso nos dice que ese día cumple veintitrés años (114b). Al año y pico literario corresponde, pues, el mismo tiempo en la temporalidad vital de Anfriso.

Esta concepción realista del tiempo, en contraste con la atemporalidad propia del bucolismo anterior, hace más humano el relato de Lope en cuanto que probablemente es reflejo, si bien deformado, de acaecimientos verdaderamente sucedidos y, a la vez, de su propia concepción de sus personajes como seres existenciales. El autobiografismo y biografismo de la novela aparecen así resaltados por esta dimensión temporal que es coordenada de todo hecho vivido o visto. Esta penetración de un elemento existencial en un orbe de esencias no destruye a éste, sino que viene a complementarlo. Lope, en resumen, trae el mundo neoplatónico de la novela pastoril al mundo aristotélico de la realidad.

Ahora bien, Lope se siente situado en una encrucijada: la que forma el convencionalismo del género con la realidad vital. Si por una parte se libera, no podrá por otra evitar pagar pontaje a ese tirano ideal que es todo género.

Su fidelidad a los convencionalismos la revelará Lope de dos formas: una, paliando todo lo posible el impacto realista que contiene toda alusión específica al tiempo; otra, situándonos sus

escenas en las ya típicas horas del día: el alba y el ocaso. El método de desrealización de que se vale para lo primero es, naturalmente, la mitología; su insistencia en ello, sin embargo, es rasgo que no se encontrará en otra novela pastoril. Con todo, las muchísimas referencias—mitologizadas o no—a la hora del día sirven para mostrar esta preocupación de Lope por añadir la dimensión de tiempo a la vida de sus personajes; en ninguna otra novela se encontrarán tantas. [6]

El tiempo novelístico, junto con esos datos sobre la edad de Anfriso, presenta, por otra parte, problemas casi insolubles. ¿Se refieren al duque de Alba, personaje inspirador de la obra, o al propio Lope? ¿A qué suceso que durara poco más de un año aluden? ¿Son arbitrarios o poseen algún fundamento?

Admitida la dualidad Anfriso=duque de Alba, estas fechas nos permitirían localizar los acaecimientos novelísticos entre 1590 y 1591, puesto que el duque nació en 1568. Pero estas fechas no corresponden a la historia real del duque de Alba y doña Mencía de Mendoza. Con ésta casó en julio de 1590 y hasta 1593 no se solucionó su situación de bígamo, fechas y sucesos que no dejan lugar a dudas. [7]

Una probabilidad, no del todo inaceptable, es que Lope hubiera inserido un testimonio de su propia vida. Apresurémonos a declarar que ningún episodio amoroso de la vida de Lope, que se sepa, comenzó y terminó entre 1584 y 1585, fechas en que tenía esa edad. El de Elena, aunque vivo por esos años, tuvo más duración. Pero el anacronismo puede deberse a la deformación a que el escritor somete tantas veces esta clase de datos.

---

[6] Alusiones mitológicas con que se encubre un período de tiempo pueden encontrarse en 63a, 67a y 104b. Existen incluso fuera del tiempo de la novela en 70b y 121 a-b. En cuanto a la hora del día, véanse 48b, 88a, 93a, 102b, 104a, 113b, y 115a. Alusiones no mitológicas, que incluyen menciones a la noche, pueden verse en 63a, 66b, 68a, 73b, 76a, 79b, 81b, 84a, 101b y 105a.

[7] Véanse Luis Cabrera de Córdoba, *Filipe Segundo Rey de España* (Madrid, 1876), III, 444-446, y IV, 91; A. López de Haro, *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España* (Madrid, 1622), fols. 219-225; F. Layna Serrano, *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI* (Madrid, 1947), III, 282-288; Anónimo, *Arboles genealógicos de las Casas de Berwick, Alba y agregadas* (Madrid, 2.ª ed., 1948); y, sobre todo, el *Proceso* seguido contra el duque según la copia (sign. 12-6-4/M-148) de la Real Academia de la Historia.

Antes de pasar a consolidar este juicio, percatémonos de otro dato que con semejante precisión aparece en la novela. Contando Anfriso su vida al mago Dardanio, le enumera los ejercicios a que se dedicó en su adolescencia, en los que, como él dice, «los gallardos mancebos suelen emplear la primera sangre desde los diez y siete hasta los veinte y dos años» (84b). De nuevo la exactitud cronológica. ¿Por qué estos años?

Ver datos incuestionables de la biografía de Lope en éste y los anteriores, sería absurdo. Pero no admitir una posible alteración a las que Lope era tan aficionado, sería erróneo.

Alusiones a un período de cinco años transcurridos alrededor de sus veinte no son infrecuentes en su obra. Bien sabido es que estos años se refieren a los de sus amoríos con la Osorio, aunque pocas veces Lope se pone de acuerdo consigo mismo: en un romance son siete, en *Belardo el furioso* seis, en *El peregrino* cinco, seis en *La Arcadia* teatral, cinco en *La Dorotea;* pero en sus declaraciones durante el proceso por libelos, Lope afirma que son cuatro. [8] La persistencia de este dato presta relieve al de *La Arcadia,* bien que aquí no haya referencia alguna a la duración de una *liaison* amorosa, sino a ejercicios deportivos. La presencia en bruto de este pormenor, sin embargo, podría considerarse una reminiscencia, aunque lejanísima, de aquellos otros.

Los años, por otra parte, que Anfriso tiene durante sus amores con Belisarda no pueden admitir otra explicación tampoco, aunque más de un año durara el de Lope con Elena, a la que conocería hacia los veinte años [9] y con la que definitivamente rompió a los veinticinco. Obsérvese, por lo demás, que el que Lope nos dé en *La Arcadia* incluso el día exacto—el cumpleaños de Anfriso—induce a pensar en un recuerdo concreto de algo vinculado a ese día. No puede ser arbitraria esta concreción.

Si ahora volvemos a otro dato, nuestras sospechas se verán confirmadas. Nos referimos a los tres meses que Anfriso pasa lejos del Ménalo.

[8] El pastor Galicio, de la fábula de Alastio y Crisalda en la misma *Arcadia,* ha servido a esta pastora siete años (72a). Hay resonancias autobiográficas en este personaje.

[9] H. A. Rennert y A. Castro, *Vida de Lope de Vega* (Madrid, 1919), p. 23.

Recordemos que Lope no sigue las andanzas de su pastor durante esos meses; se limita a dejar constancia de pasada de ese lapso de tiempo. ¿Por qué esto? ¿Qué significación posee ese tiempo en la vida del pastor Anfriso si éste es el duque de Alba?

Como en el caso anterior, el que Lope insista en este período de tiempo en otras obras suyas hace inaceptable la asociación con la vida del duque. En *La hermosura de Angélica,* Lucindo se ausenta tres meses de una mujer; en *La Dorotea,* a la que por su autobiografismo de todos conocido hay que conceder especial importancia, Fernando ha estado tres meses fuera de Madrid; en *Belardo el furioso,* el segundo acto comienza tres meses después del primero; el mismo período de tiempo lo hallamos en *Ursón y Valentín.* Esta reiteración no puede ser fortuita. A qué episodio concreto de la vida de Lope se refiera no nos es conocido, aunque la asociación con Elena parece incontestable. Como entre ambos hubo una separación y luego una reconciliación muy breve, no es del todo improbable que esos tres meses se refieran a un momento de 1587. Como fuere, lo cierto es que nuestro escritor parece haber ingerido en *La Arcadia* un dato que, por alguna razón desconocida, le obsesionó durante mucho tiempo.

El que estas referencias específicas al tiempo ocurran siempre en relación con Anfriso nos corrobora la perspectiva sobre su concepción como personaje: vivido por Lope a través de la narración toda, estos pormenores son como un referéndum de su autobiografismo.

La impresión que a primera vista produce *La Arcadia* es la de estar escrita a trompicones. Esta impresión la confirma una lectura atenta del relato, cuyas interrupciones, zigzagueos e intercalaciones indican que la novela se compuso sin un plan cuidadosamente elaborado.

Pensemos en el pasaje en que se inserta la fábula de Alastio y Crisalda. El relato es tan extenso que Lope se ve impelido a interrumpirlo; con ello no hace sino seguir el viejo recurso de la interrupción, tan socorrido en, por ejemplo, la novela bizantina. Esta fábula ocupará parte del libro I (54a-57a) y parte del II (70b-73b); la distribución de ambas partes, se notará, está bien

agrupada y el corte hecho en un momento apropiado. Sin embargo, la acumulación de interrupciones entre ambas partes deja mucho que desear desde el punto de vista de distribución de la materia toda.

En el libro I, el relato se ve interrumpido por primera vez por una breve conversación (55a); en el segundo, por un comentario de Enareto (71b). Aunque este tipo de interrupciones no son infrecuentes en otras obras, la presencia ahora del episodio de Celio entre ambas partes (57b) contribuye a crear esa impresión que estas páginas producen. Ello es tanto más así cuanto que este episodio se ve a su vez interrumpido desde su mismo comienzo por una conversación sobre la risa y el llanto y, a continuación, por otra fábula, ésta la de Júpiter y la culebra; será sólo después de ésta cuando se reanude el episodio de Celio; luego se acabará la fábula de Alastio.

Esta pobre organización de su material narrativo es evidente también en pequeños detalles. Desde el principio, por ejemplo, se nos presenta al pastor Salicio, con quien los padres de Belisarda tratan de casarla; este pastor no volverá a aparecer luego en toda la novela hasta el final, cuando en efecto celebra su boda con la pastora; nunca, sin embargo, nos lo presenta Lope formando parte de sus personajes, pues ni siquiera afirma nunca su presencia con la palabra. [10] El abandonar así un importantísimo personaje revela la despreocupación con que Lope actuó al componer su novela.

Recordemos, además, que en el libro I se introducen dos conversaciones, relativamente extensas, entre pastores: una la de Galafrón y Leriano (51a-52b), otra la de Isbella y Menalca (53). Estas conversaciones se diferencian de las siguientes en que no poseen un tema técnico; su tema es Belisarda, en el primer caso, y los «enojos» de la otra pareja, en el segundo. No volverá a aparecer este tipo de conversación después en boca de personajes secundarios, lo que nos indica cómo Lope fue cambiando el rumbo de su libro conforme éste crecía. Suprimiéndolas, limaba el impacto de esos personajes en la narración, al mismo tiempo que

[10] Sólo se menciona una vez, muy de pasada, en 65a. Desde la pág. 48a hasta la 113b no se menciona otra vez.

realzaba la importancia novelística de sus dos héroes; precisamente por ello éstos van a continuarlas a menudo.

La indecisión que Lope muestra en asignar un confidente a Anfriso revela también esta falta de preconcepción de los detalles. Nada más que empezar la obra se nos informa que Alcino es «el más amigo pastor y fiel secretario y por más deudo y obligación de cuantos en todo el valle comunicaba Anfriso» (48b). En la escena que abre el libro II, ha cambiado ya Lope de opinión a este respecto, pues se nos presenta a Silvio como «el mayor de sus amigos», papel que, en efecto, va a desempeñar de allí en adelante, pero sólo hasta el final del libro III. Este cambio se podría explicar, sin embargo, porque en el caso de Alcino hay una alusión directa de Lope al secretario del duque, Jerónimo de Arceo. No se explica, con todo, la súbita desaparición de Silvio en su papel de confidente [11] y la no menos súbita aparición de Frondoso en este papel; la presencia de éste en el libro IV es prevaleciente, sin que deje casi en ningún momento de acompañar a Anfriso; lo mismo ocurre en el libro final.

En otro momento, se preparan fiestas para la siguiente noche, para lo cual se decide que se cuenten «dos fábulas, una en prosa y otra en verso, y representar una égloga» (92b). Sólo ésta se representa, sin embargo. La fábula en prosa se da por contada (98a); la otra no se vuelve a mencionar. No cabe duda que Lope preparó su programa con precipitación, dándose cuenta más tarde de la desproporción que estas dos fábulas añadirían a las dos ya contadas: la de Alastio y la de Júpiter.

Ahora bien, una mirada más penetrante nos revela que no todo es improvisación en la novela. De hecho, las líneas esenciales de ella están concebidas ya desde el mismo principio.

Piénsese en el libro último, tan radicalmente advenedizo y distinto de los demás. En él se describe la peregrinación de Anfriso al palacio de Polinesta en busca de remedios para su mal de amor y luego la visita al templo del Desengaño, donde Anfriso aprende el camino que de la ciencia lleva a la virtud. Este libro, cuya génesis en sus diferentes estadios posee un carácter de improvisación

[11] En la pág. 110b se nos dice que «estaba ausente», sin que se nos expliquen las razones.

muy marcado, está, sin embargo, concebido ya, en cuanto a su inserción, desde el comienzo, en que Lope declara: «presto conoceréis con qué fuerza la hermosa, cándida y resplandeciente virtud aparta los ánimos generosos del camino deleitoso de aquella antigua letra de Pitágoras y cómo después de tantos pensamientos, su ejercicio solo y el de las artes liberales fueron poderoso remedio para llevarle al templo del Desengaño, en cuya peregrinación le muestran notables cosas.» (48a). Claro que Lope podría haber insertado este párrafo después de concluir su manuscrito, pero esto tendría que probarse. Los textos son como están.

El final desgraciado de la novela, con el broche del casamiento entre Belisarda y Salicio, está asimismo visto ya desde el mismo inicio. Refiriéndose a Belisarda, nos dice el escritor que «trataban de casarla entonces sus crueles padres con un pastor, aunque mozo, el más indigno de su hermosura de cuantos habitaban la fertilidad y aspereza de aquellos valles» (48a).

Incluso es muy probable que la presencia de Anarda, que aparece tardíamente en el libro III, con sólo un par de menciones de pasada antes, la tuviera ya Lope pensada desde el momento de coger la pluma. En efecto, después de tener su sueño Belisarda en la escena inicial, se lo cuenta así a Anfriso: «Yo he presumido, y aun puedo decir que he visto, que tratas de casarte; ¿cómo casarte? Digo que ya lo estás, y que te he visto en los brazos de quien una y mil veces te llamaba esposo», a lo que agrega: «Yo sé que te casas, Anfriso, y lo he visto por mis ojos» (50a). El que se trate de un sueño otorga especial significación a este pasaje para nuestro propósito, pues es éste un viejo recurso para augurar un desarrollo posterior de la acción.

RAFAEL OSUNA
University of North Carolina.

LAS POSIBLES FUENTES LITERARIAS DE ESPRONCEDA EN «EL DIABLO MUNDO»

ENSAYO DE LITERATURA COMPARADA

A mi ilustre amigo
D. ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO

Der Gedanke Espronceda, ein Menschheitsbild zu entwickeln, steht nicht vereinzelt in der zeitgenössischen Literatur.

A. HÄMEL [1]

Al iniciar el estudio de las posibles fuentes de Espronceda, en lo que a *El Diablo Mundo* se refiere, conviene hacer una aclaración preliminar: en su biografía de Alfred de Vigny, R. de Traz dice: «Sans dire du mal de la littérature comparée, j'estime qu'à dénoncer partout les origines de telle idée, de telle image, elle finit par faire apparaître comme un mosaïque de plagiats l'ouvrage qu'elle analyse». Y añade: «Toute la littérature classique (française) est basée sur l'imitation des Anciens, sans compter celle des Italiens et des Espagnols» [2] También A. Alonso dice en este sen-

[1] «El pensamiento de Espronceda, consistente en una representación del progresar humano, no es caso aislado en la literatura a él contemporánea.» A. HÄMEL, *Der Humor bei José de Espronceda*, en «Zeitschrift für romanische Philologie», Halle, 1922, XLI Band, p. 652.

[2] R. DE TRAZ, *Alfred de Vigny*. París, s. a. p. 45.

tido: «El estudio de las fuentes literarias, salvo rarísimas excepciones, ha sido cultivado entre nosotros con un criterio fiscal y de policía» [3]. Dejando aparte lo que haya de cierto, o de exagerado, en esta afirmación, diremos, en cuanto nos concierne, que nuestro propósito, al rastrear las fuentes que, prudentemente, llamamos *hipotéticas* de Espronceda, no es el de un *a priori* desfavorable respecto del poeta cuya obra estudiamos, ni tampoco el vano regodeo de hallar a Espronceda en situación de plagiario, pues el plagio, como dice muy bien E. Pujals [4] «es poco menos que imposible, por múltiples razones de tipo psicológico». A este respecto, Américo Castro se ha expresado con sumo acierto: «Plagio es lo transplantado a tierras humanas vitalmente estériles» [5] ¿Es tal el caso de Espronceda? Si no se puede decir de él que sea un segundo Garcilaso, ni mucho menos, tampoco sería justo afirmar que su tierra poética sea estéril. Además, ¿puede hablarse de plagio concreto en *El Diablo Mundo?* No: hay que distinguir entre el plagio y la imitación, o el inspirarse en determinados precedentes. Y en este sentido si se quisieran analizar todos los posibles antecedentes, próximos o remotos; todas las analogías, evidentes o vagas, deliberadas o casuales, y todos los influjos, manifiestos o invisibles, que se perciben en la obra poética de Espronceda, en general, y en *El Diablo Mundo*, en particular, sería tarea ardua. Sin apurar demasiado, vemos variedad de textos conexa

---

[3] AMADO ALONSO, *Materia y forma en poesía*. Bibl. Rom. Hisp. Madrid, 1955, p. 381. A. Alonso, pese a lo que dice, analiza, a su vez, el poema de Rubén Darío *Lo fatal:*

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,

y descubre que es imitación de Miguel Ángel:

Caro m'èl sonno e più l'esser di sasso,

que es «la risposta, messa in bocca alla mirabile statua della Notte delle Cappelle medicee di S. Lorenzo, all'epigramma di tal Giovanni Strozzi: «La notte che tu vedi in sí dolci atti Dormir, fu da un Angelo scolpita in questo sasso,e, perché dorme, ha vita: Destala, se non credi, e parleratti» (G. MORPURGO, *Antologia italiana*, Verona, 1954, p. 251. También K. VOSSLER *(Formas literarias en los pueblos románicos*, p. 122), dice que «no hay que caer en la superstición de la investigación de las fuentes escritas, que no reconoce ninguna obra sin modelo y nada nuevo ni original bajo la luz del sol, ya que donde luce el sol de la poesía todo es nuevo y original».

[4] E. PUJALS, *Paralelismo e independencia de Espronceda y lord Byron*, en «Arbor», n.° 5,1948, pp. 27 a 52.

[5] Américo CASTRO, *La realidad histórica de España*, México, 1954, Introd. p. 8.

o inconexamente relacionados con el poema espronceciano; y acaso el primero de ellos sea las *Metamórfosis* de Ovidio, tradicionalmente considerada como la *Biblia de los poetas*. Claro está, por otra parte, que en estos difíciles problemas de fuentes no todos los textos aducidos tienen igual valor probatorio. Bueno será, pues, dividirlos en dos categorías *principales*, y entendemos por tales los que parecen más manifiestos como fuente de inspiración espronceciana; *secundarios*, esto es, los que de modo esporádico hayan podido contribuir a sugerir ideas, imágenes, situaciones, etc, al poeta. Los textos que forman la primera categoría son: *principales:*

1.° GOETHE: *Faust.*

2.° VOLTAIRE: *L'Ingénu.*

3.° BYRON: *Don Juan, Manfred, The Deformed Transformed*, etc. Veámoslos:

1.° GOETHE: *Faust.*—Las analogías que aparecen en *Faust* y en *El Diablo Mundo*, señaladas desde Valera hasta Moreno Villa y, más concretamente, por Pabón y Suárez de Urbina [6] ¿son casuales o deliberadas? ¿Partió Espronceda del viejo tema medieval de manera consciente, o bien, al desarrollar su idea inicial—no sabemos cuál—, vino a coincidir con algunos puntos del tema fáustico? La respuesta es difícil. ¿Diremos, con Brereton, que «l'influence de Goethe sur Espronceda semble destinée à rester à l'état d'hypothèse» [7], o la afirmaremos resueltamente, con Pabón? ¿Se sintió tentado Espronceda por la universalidad del personaje? Moreno Villa no vacila en afirmar que «a Espronceda le fascinan los tipos de Fausto y Mefistófeles» [8] Y Pabón añade: «La influencia del *Fausto*, después del título, continúa en la *Introducción*» Observemos, por lo que a la universalidad del personaje Fausto se refiere, que, como dice Cruz-Coronado, en el ámbito de los mitos o temas universales personalizados, Fausto no alcanza el grado máximo de universalidad, que

[6] J. M. PABÓN Y SUÁREZ DE URBINA, *Algunas influencias del «Fausto» de Goethe en Espronceda*, en «Universidad», Zaragoza, 1927, T. IV, pp. 1 a 22.

[7] Geoffrey BRERETON, *Quelques précisions sur les sources d'Espronceda*. París, 1934, p. 114.

[8] J. MORENO VILLA, Prefacio y notas a *Obras* de Espronceda, en «Clas. Cast.» T. 11, vol. 50. Madrid, 1944, p. II.

asumen, por ejemplo, Don Quijote y Don Juan. Por ello agrega el citado autor: «Las expresiones simbólicas *ser un Don Quijote, o un Don Juan* existen en las más de las lenguas cultas; no se da otro tanto, que sepamos, con Hamlet o Fausto» [9].

¿Sabía Espronceda que la primitiva fábula inspiradora de *Faust* viene, naturalmente, de la más remota antigüedad, y sobre todo desde el siglo IV, con la leyenda de Cipriano de Antioquía, versificada un siglo más tarde por Athenaida (Eudoxia) esposa del emperador Teodosio II, y que habrá de servir a Calderón de tema para *El mágico prodigioso* y a Mira de Amescua para *El esclavo del demonio?* ¿Conocía Espronceda, además, la leyenda, del siglo VI, del monje Teófilo, tratada por Rutebeuf a fines del siglo XIII *(Le miracle de Théophile)* y por Berceo, en sus *Milagros de Nuestra Señora,* leyenda en la que hay ya un antecedente concreto de pacto demoníaco, como en *Fausto,* aunque no con designio de rejuvenecimiento, sino de conseguir honores? Rutebeuf que, según Des Granges , «n' a pas tiré un parti avantageux de cette histoire», describe, sin embargo, con bastante acierto, las tentaciones del demonio y las congojas del monje. Y Berceo dice:

> Teófilo, mesquino, de Dios desamparado,
> Vencíolo so lucura e mueda del peccado,
> Fo demandar conseio al trufán diablado
> Como podrie tornar al antiguo estado.
>
> *Milagros de Nuestra Señora,* XXIV, 25.

En el siglo XVI, bajo el doble signo del Renacimiento y de la Reforma, Alemania populariza la leyenda de un doctor Johann Faust, que se supone nacido en 1480, probablemente en Wittemberg, y muerto en 1540. A la tradición oral sucede la escrita, desde la obra de Christoph Rosshirt (1570), hasta la *Historia Johannis Faust des Zauberers* (1580) y, sobre todo, el *Volksbuch* del doctor Faust, cuya más antigua edición apareció en Frankfurt-am-Mein, en 1587, por Johan Spies. Fue, probablemente, en la lectura de un *Faustbuch,* o en los *Volksschauspiele* y *Puppenspiele* que se sucedieron durante los siglos XVII y XXXVIII, o acaso en el *Chris-*

[9] G. DE LA CRUZ-CORONADO, *Alonso Quijano, el hidalgo de aldea,* en «Letras», Universidade do Paraná, Curitiba (Brasil), 1955, n.° 3, p. 54.

tiche Meynende de 1725, en los que Goethe se inspiró para su *Urfaust* (1773-1775), más tarde para su *Fragment* (1790) y, finalmente, en el *Faust* de 1808, resumen y modificación de los dos anteriores, publicado por Cotta, de Tubingen, en la primavera de dicho año, en el volumen 8.° de las obras completas del gran poeta alemán, bajo el título de *Faust, eine Tragödie, Erster Teil,* con el que desde entonces se le conoce [10].

¿Conoció Espronceda el *Faust* de 1808? O, en todo caso, ¿cómo y cuándo lo conoció? Sabido es que Espronceda ignoraba el alemán. ¿Tuvo conocimiento de la obra por una traducción inglesa? Es poco probable, pues la tragedia de Goethe no alcanzó, al principio, gran difusión, como parece desprenderse de lo que dice Carlyle: *because «Faust», though considerably talked of in England, appears still to be nowise known* [11]. Es en 1864 cuando Anna Swanwick, al prologar su traducción inglesa de *Faust* para la Bohn's Standard Library de Londres, puede hablar de las numerosas versiones inglesas de *Faust*, y decir: *I am credibly informed that there are upwards of twenty complete versions in print, and even a greater number of fragments.*

Acaso sea verosímil suponer que Espronceda conociese la obra de Goethe por una traducción francesa. Las dos primeras traducciones de *Faust* a esta lengua fueron, la fragmentaria del conde de Saint-Aulaire *(Théâtres étrangers,* T. IX), y la de Albert Stapfer, diplomático suizo y autor de una biografía de Goethe. Ambas son de 1823. La de Gérard de Nerval data de noviembre de 1827, cuando el infortunado poeta no contaba más que veinte años, lo que excusa las deficiencias de la traducción, que no obs-

---

[10] Algo al margen de nuestro estudio diremos que el *Urfaust*, el *Faust des Stürmers* lo empezó Goethe, en Estrasburgo, en 1770. Interrumpido, el poeta lo rehizo en 1790 *(Fragment)*. El primer *Faust* de 1773-75 fue descubierto por E. SCHMIDT, en 1887 y publicado bajo el título de *Urfaust*. El *Fragment* no comprendía más que 2.135 versos, en tanto que el de 1808 tiene 4.612. Lessing también proyectó un *Faust*, del que escribió algunos fragmentos: *Faust mit sieben Geistern*, y cuyo manuscrito incompleto se perdió o fue destruído por su autor. También Friedrich Müller escribió un drama fáustico: *Doctor Fausts Leben und Tod dramatisiert* (1778), así como el *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt* de Friedrich Maximilian Klinger (1791). El primitivo nombre de Mefistófeles fue *Mefostofiles*. El cambio aparece en una balada inglesa publicada en 1588.

[11] Thomas CARLYLE, *Goethe's Helena*, en *Critical and Miscellaneous Essays*. London, 1888, vol, I. pp. 116 y ss.

taron para que fuese altamente apreciada por el propio Goethe [12]. Y precisamente hacia 1827 Espronceda abandona Londres y, por Holanda, pasa a París. Se sitúa también por este entonces el famoso rapto de Teresa, sobre el cual tanto se ha fantaseado y del que no diremos nada.

Pabón, en su mencionado estudio, opina:

> Pero aun en las traducciones francesas el problema resulta casi insoluble, pues las semejanzas que se señalan, más que una lectura reciente, de la que quedan giros y palabras, parecen ser debidas a recuerdos lejanos, pero intensos; y alcanzando más, por lo tanto, al pensamiento que al lenguaje, hace difícil todo cotejo que no sea con el original.

Y en otro lugar: «Del modo cómo tomó los elementos del *Fausto* se colige que debió de leerlo con más emoción que detenimiento y que esta lectura era ya lejana y trasnochada».

Una de las características del Romanticismo, particularmente del alemán y, en menor grado, del español, es la resurrección del medievalismo, dando un salto sobre las elaboraciones del Renacimiento. Si en la vieja leyenda Fausto, como dice un autor, vende su alma a cambio de algunos años de alegría y de placer, en Marlowe el doctor Fausto es ya un producto renacentista, pues *Marlowe's Faustus desires pleasure also, but incidentally only; it is every form of joy he would drink of freely*, estima Compton-Rikett, para quien *Faustus is a genuine incarnation of Renascence spirit, and has nothing of that calculating, introspective nature peculiar to Goethe's gentleman.* [13] Disiente de la primera apreciación Georg Lukacs, quien, habiendo estudiado el *Urfaust* (y también el de 1808) a la luz de la dialéctica materialista, concluye que Fausto no aspira sólo al goce de la vida, sino a algo más elevado: a la realización y desarrollo de sus posibilidades individuales [14]. Cierto es que en Goethe el personaje vuelve, en parte,

[12] J. P. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (1836-1848) En fecha 30 de enero de 1830. Cf. Camille AUDRAY, *Gérard de Nerval*, París, 1946, p. 28.

[13] A. COMPTON-RICKETT, *A history of English Literature from Earliest Times to* 1916. London, 1953, p. 101.

[14] Georg LUKACS, *Goethe et son époque*. París, 1961, p. 277.

a su forma medieval, con sus resabios de magicismo, pero, en parte también, se incorpora a los inicios del Romanticismo, del que participa plenamente por su tendencia marcadamente individualista y por una *Weltanschauung* ya moderna. Por donde *Faust* viene a ser una síntesis clásico-romántica. Además, como dice Carlyle, *Faust is emphatically a work of Art, a work matured in the mysterious depht of a vast and wonderful mind (Op. cit.* p. 116).

He aquí ya un punto en el que *Faust* y *El Diablo Mundo* no pueden coincidir, pues el segundo no es producto de honda meditación filosófico-poética a lo largo de toda una existencia, sino resultado—muchas veces feliz—de arranques pasionales líricamente expresados *(Canto a Teresa)* o de intrascendentes peroraciones entrecortadas por digresiones que interrumpen a cada paso el hilo narrativo, sumamente tenue. Además, si como ha observado Churchman, en la obra de Espronceda no hay vestigios griegos ni latinos, tampoco hay nada que revele un conocimiento, ni siquiera ligero, de poetas o pensadores germánicos, y creemos, con Moreno Villa, que nuestro poeta «no viene de este núcleo alemán tan pertrechado de clasicismo, de Edad Media, de filología, de lenguas, de religión y de metafísica». [15]

Para Pabón «el grandioso cuadro general de Espronceda está inspirado en Goethe». Y se esfuerza por demostrarlo: en la *Introducción* de *El Diablo Mundo*, los versos primeros del *Coro de Demonios* rezan así:

Boguemos, boguemos,
La barca empujad,
Que rompa las nubes,
Que rompa las nieblas,
Los aires, las llamas,
Las densas tinieblas,
Las olas del mar.

Boguemos, crucemos
Del mundo el confín;
Que hoy su triste carcel quiebran
Libres los diablos en fin,
Y con música y estruendo
Los condenados celebran,
Juntos cantando y bebiendo,
Un diabólico festín.
(Introd, 1-15). [16]

[15] «Enrique Heine y Espronceda residían en París por la misma época y de Heine hablaban los periódicos todos los días. A pesar de esto el P. Blanco dice que Espronceda, «aunque heineano», probablemente no había oído nombrar nunca a Heine». A. CORTÓN, *Espronceda*. Madrid, 1909, p. 196, nota.

[16] Citamos por: José de Espronceda, *Obras poéticas y escritos en prosa*. Colección completa enriquecida con varias producciones inéditas encontradas entre los papeles autógrafos del autor, ordenada por don Patricio DE LA ESCOSURA, académico de la Española; publícala doña Blanca ESPRONCEDA DE ESCOSURA, hija única y heredera del insigne poeta. Madrid, Eduardo Mengíbar editor, 1884. Páginas 347 a 568. La numeración de los versos se hace por cantos.

De estos versos dice nuestro crítico: «Cantando igualmente, y con el mismo apresuramiento, se encaminan Fausto y Mefistófeles, guiados por el fuego fatuo, a la orgía de Walpurgis». Y los asimila a:

a) In die Traum-und Zaubersphäre
Sind wir, scheint es, eingegangen.
Führ'uns gut und mach'dir Ehre,
Dass wir vorwärts bald gelangen,
In den weiten öden Räumen!

Seh'die Bäume hinter Bäumen,
Wie sie schnell vorüberrücken,
Und die Klippen, die sich bücken,
Und die langen Felsennasen,
Wie sie schnarchen, wie sie blasen!

Faust: Walpurgisnacht, 3871-80). [17].

Más adelante:

Densa niebla
Cubre el cielo,
Y de espíritus
Se puebla
Vagarosos,
Que aquí el viento
Y allí cruzan
Vaporosos
Y sin cuento.

Y aquí tornan
Y allí giran
Ya se juntan,
Se retiran
Ya se ocultan,
Ya aparecen,
Vagan, vuelan,
Pasan, huyen,
Vuelven, crecen,
Disminuyen,
Se evaporan,
Se coloran,
Y entre sombras
Y reflejos,
Cerca y lejos
Ya se pierden,
Ya me evitan
Con temor
Ya se agitan
Con furor,
En aérea danza fantástica
A mi alrededor.

(Introd. 29-51).

Estos versos, a los que—por su corte—nos referiremos al hablar de los *Djinns* de Víctor Hugo, los relaciona Pabón con:

(a) «Hemos entrado, según parece, en la región del ensueño y de los prodigios, y hazte honor de que lleguemos pronto allá, a los espacios desiertos y anchurosos. Veo los árboles sucederse y desaparcer y las rocas que se inclinan y los peñascos que resoplan y suenan.»

[17] Citamos por: *Faust, eine Tragödie von Goethe.* Verlag der J.G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart, 1865. Pabón cita por *Goethes Faust*, herausgegeben von Georg Witkowski, Leipzig, Hesse und Becker, 1924.

b) Und die Wurzeln, wie die Schlangen,
Winden sich aus Fels und Sande,
Strecken wunderliche Bande,
Uns zu schrecken, uns zu fangen;
Aus belebten derben Masern
Strecken sie Polypenfasern
Nach dem Wandrer. Und die Mäuse
Tausendfärbig, scharenweise,
Durch das Moos und durch die Heide!
Und die Funkenwürmer fliegen
Mit gedrängten Schwärmezügen,
Zum verwirrenden Geleite.

(*Faust: Walpurgisnacht*, 3894-3905).

En *El Diablo Mundo* hay:

Vago enjambre de vanos fantasmas,
De formas diversas, de vario color,
En cabras y sierpes montados y en cuervos,
Y en palos de escobas, con sordo rumor:

(*Introd.* 60-63).

Y en *Faust (Beide Chöre)*

c) Es trägt der Besen, trägt der Stock,
Die Gabel trägt, es trägt der Bock.

(*Faust: Walpurgisnacht*, 4000-01).

Pabón pone en paralelo los versos, muy ricos en esdrújulos, de Espronceda:

Y truncando añosos árboles,
Irresistible su ímpetu,
Teñida en colores lívidos,
Gigante forma flamígera
Cabalga en el huracán.

(*Introd.* 97-101),

con otros, bastante parecidos, de *Faust (Walpurgisnacht*, 3941-3951), pero pensamos que acaso aquéllos estén sugeridos por los

(b) «Y las raíces, como serpientes, se retuercen en las rocas y en la arena y tienden maravillosos lazos para atemorizarnos y aprisionarnos; de sus fuertes nudos salen hilos, como brazos de pólipos, tendidos hacia el caminante. Y los ratones de mil colores corren sobre el musgo y los brezos. Y las luciérnagas, en apretados haces, vuelan en torno nuestro y nos aturden con su compañía.»

(c) «Trae la escoba, trae el palo/Trae la horquilla, el cabrón trae».

Djinns. No podemos, por otra parte, seguir demasiado a Pabón en su rastreo de similitudes, porque a veces las semejanzas son muy lejanas, como él mismo reconoce: «Cierto que si consideradas aisladamente, algunas de las semejanzas anotadas nada probarían, la reunión de todas ellas y la lectura conjunta de los dos pasajes de ambos poetas no dejan lugar a duda de que Goethe ha sido el sugeridor de Espronceda.» [18]

Pueden observarse, no obstante, algunas otras semejanzas:

Y yo soy parte de ti,
Soy ese espíritu insomne
Que te excita y te levanta
De tu nada a otras regiones.

(*Introd.* 436-39).

Y Mefistófeles, cuando se aparece a Fausto, por vez primera, en su *Studierzimmer*, se define a sí mismo:

d) Ein Theil von jener Kraft
Die stets das Böse will und stets das Gute schafft.

De igual manera, al principio de *Faust* hay tres arcángeles: Rafael, Gabriel y Michael, y el Señor. Y el arcángel Rafael dice, expresando la teoría pitagórica de la música de las esferas:

e) Die Sonne tönt nach alter Weise
In Brudersphären Wettgesang,

---

[18] Y añade: «Y las coincidencias señaladas en cuanto sigue: la de la escena de la taberna de Auerbach con la que se desarrolla en el Avapiés, la entrada de Fausto en el aposento de Margarita y la de Adán en casa de la condesa de Alcira, me parecen poco concluyentes... y las semejanzas que nota Moreno Villa son, a mi ver, un tanto forzadas». Así lo creemos nosotros también. Por lo que a la segunda semejanza se refiere, bastará con decir que Fausto y Mefistófeles entran en *ein kleines reinliches Zimmer* (un pequeño y limpio aposento) en casa de Margarita, momentáneamente ausente, en tanto que Adán y la pandilla de foragidos entran en un palacio, el de la condesa de Alcira, mientras ésta yace en el lecho. Y los designios respectivos son muy distintos.

(d) «Una parte de esa fuerza/Que siempre quiere el Mal y constantemente hace el Bien».

(e) «El sol resuena sobre el mundo antiguo en el coro armonioso de las esferas, y su ordenado curso se cumple con la rapidez del rayo. Su aspecto da fuerza a los Ángeles, aunque no puedan penetrar en él. Las maravillas de la creación son inexplicables y magníficas como el primer día».

Und ihre vorgeschriebne Reise
Vollendet sie mit Donnergang.
Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke,
Wenn keiner sie ergründen mag;
Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich, wie am ersten Tag.

(Faust: Prolog im Himmel, 243-50).

En *El Diablo Mundo (Introducción)* hay un Coro de Demonios, más Voces, y el Poeta, quien dice:

Santo, Santo, los ángeles cantan,
Hosanna, Hosanna en las alturas suena,
Rayos de luz perfilan y abrillantan
Nube de incienso y transparencia llena;
Y en ella con murmullo se levantan,
Paz demandando a la mansión serena,
Las preces de los hombres en su duelo,
Y paz les vuelve y bendición el cielo.

(Introd. 336-43).

Hay similitud de atmósfera célica, pero ¿es esto suficiente? Lo es más la atmósfera de *Walpurgisnachtstraum,* que Valera y Blanco García llaman de *aquelarre* y que hace decir a A. Hämel:

f) In der *Introducción* schildert der Dichter eine Visión [19], die er am nachtlingen Himmel geschaut hat. Eine Schar phantasticher Gestalten türmt sich vor seinen Augen am Firmament. Wirre Laute erschallen... Die Hauptgestalt inmitten der Geister ist der Weltgeist *(Espronceda lo llama Espíritu del Hombre)*, der «Diablo Mundo», der in des Menschen Brust geboren, die Verkörperung alles dessen ist, was des Menschen Herz an Leidenschaft und Wut bewegt.—Er ist der

(f) «En la *Introducción,* el poeta describe una visión nocturna del cielo. Un séquito de formas fantásticas se agita ante su vista; resuenan confusos sonidos; la forma principal que aparece en medio de los Genios es el Espíritu del Mundo, el «Diablo Mundo», que, nacido en el pecho del hombre, es la encarnación de todo cuanto conmueve al género humano dominado por la pasión y el furor. Es el demonio de la Humanidad que duda y se rebela contra Dios y que le impulsa irresistiblemente. Le es imposible dar vida en su pecho al espíritu irónico, como en el caso del Mefistófeles de Goethe».

[19] Según Joaquín CASALDUERO, *Forma y visión en «El Diablo Mundo»,* Madrid, «Insula» n.° 6. 1951, p. 27, la Introducción de *El Diablo Mundo* está formada por una *visión* y un *ver.*

> restlos vorwärts drängende, gegen Gott rebellierendet verzweifelnde Menscheits dämon. Es vermag sich nicht der Schalk in seiner Brust zu regen wie bei Goethes Mephistopheles. *(Op. cit.* p. 648). [20].

En la primera parte de la tragedia goetheana *(Nacht)*, el doctor Fausto aparece en una alta, estrecha y abovedada cámara gótica *(in einem hochgewölbten, engen, gothischen Zimmer)* y dice, entre meláncolico y despectivo:

g)

> Habe nun, ach! Philosophie,
> Juristerei und Medizin,
> Und, leider! auch Theologie
> Durchaus studiert, mit heiszem Bemühn.
> Da steh'ich nun, ich armer Tor!
> Und bin so klug, als wie zuvor;
>
> *(Faust: Nacht,* 1-6).

Y en un piso tercero de la calle de Alcalá (III, 296), Don Pablo exhala su *taedium vitae* con no menor amargura:

> ¡Todo es mentira y vanidad, locura!
> Con sonrisa sarcástica exclamó.
>
> (I, 17-18).

Y aún:

> ¡Ay, para siempre, dijo, la ufanía
> Pasó ya de la hermosa juventud,
> La música del alma y melodía,
> Los sueños de entusiasmo y de virtud!
>
> (I. 25-28).

Pero esto también lo dice Manfredo:

> The Tree o Knowledge is not that of Life,
> Philosophy and Science, and the springs
> Of wonder, and the wisdom of the world
> I have essay'd, and in my mind there is
> A power to make these subject to itself.
>
> *(Manfred,* I, i).

---

[20] Esta aceptación, tácita e implícita en Hämel, manifiesta y razonada en Pabón, Moreno Villa, Bonilla San Martín, Valera, etc. etc., de los elementos goetheanos en la elaboración del poema esproncediano se sitúa en el polo opuesto de la opinión sustentada por Casalduero, quien asegura que el tema de Fausto «es un obstáculo para penetrar en *El Diablo Mundo*» *(Op. cit.* p. 90).

(g) «He estudiado ¡ay! Filosofía, / Jurisprudencia y Medicina / Y también, desgraciadamente, Teología./Os he estudiado con ardor y perseverancia. /Y heme aquí ahora, pobre loco/Tan sabio como antes».

2.° VOLTAIRE: *L'Ingénu.*—Hoy se conoce la precedencia española, derivada de la latina, del tema referente al *hombre natural*, que se ha venido atribuyendo a Rousseau y, sobre todo, a Chateaubriand. Partiendo del *Diario de Colón* y de los escritos de Bartolomé de las Casas, se llega hasta la historia de *El villano del Danubio*, de Antonio de Guevara, y a Montaigne, quien seguramente conoció al autor español *(Essais*, II, III), pasando por La Fontaine *(Fables*, XI, VII) y Fontenelle *(Oeuvres*, IV), finalmente, a través de las *Lettres persanes* de Montesquieu, a las *Cartas marruecas* de Cadalso, etc., etc. Refiriéndose al tránsito del tema por tierra española, dice Díaz-Plaja: «De una parte, la narración que sirve de base a Abentofáil y a Gracián, según ha demostrado Emilio García Gómez, nos da un ejemplo interesante del *hombre de la Naturaleza*» [21]. Díaz-Plaja alude a un conocido trabajo de E. García Gómez [22] y asimismo al estudio de A. Bonilla San Martín, quien, a su vez, cita la obra de Abucháfar Abentofáil *Risalat Hayy ben Yoqdhân* («que difícilmente figuraría entre las fuentes posibles de Espronceda»—dice A. Castro [23]— y *El Criticón*, de Gracián, cuyo Andrenio, al decir de Bonilla San Martín, se parece extraordinariamente al Adán de Espronceda. Parece harto hipotético que Gracián se inspirase en el *Hayy ben*

---

21 G. DIAZ-PLAJA, *Introducción al estudio del romanticismo español*, Madrid, 1942, p. 208.

22 E. GARCÍA GÓMEZ, *Un cuento árabe, fuente común de Aben Tofáil y de Gracián*, en «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», Madrid, 1926, vol. 47, p. 1 y ss.

23 Américo CASTRO, *Acerca de «El Diablo Mundo»* en RFE, 1920, T. VII, pp. 374-378. Cabe preguntarse por qué no pudo Espronceda conocer la obra de Abentofáil, si no en la versión hebrea de Moisés de Narbona (siglo XIV), ni en la latina que, con el título de *Philosophus autodidactus*, hizo Pococke (Oxford, 1671), sí en alguna de las traducciones en lengua inglesa que le sucedieron (la de George Keith, por ejemplo), o, incluso, aunque Espronceda no sabía el alemán, en la de Eichhorn (Berlín, 1782), antes de llegar a la de Francisco Pons y Boigues (Zaragoza, 1900), que es la comentada por Menéndez Pelayo. A este respecto se puede observar que:

1.°— En la Crisi I de *El Criticón*, de Gracián, se halla, en sustancia, el *cogito, ergo sum* cartesiano, el cual, de manera más diluída, se encuentra también en *El filósofo autodidacto;*

2.°— El *Discours de la Méthode*, de Descartes, es de 1637, y la primera parte de *El Criticón*, de Gracián apareció en Zaragoza en 1651. Por consiguiente, Gracián podía muy bien conocer la obra de Descartes pero no la de Abentofáil, aunque pudo conocerla, acaso y como se ha supuesto, por tradición. Pero, ¿conoció Descartes la obra de Abentofáil?

Yoqdhân de Abentofáil, donde el protagonista, criado por una gacela, llega al conocimiento de Dios, no por vía de fe, sino de razón. «Pero esta obra—dice el profesor Blecua—no se tradujo al latín hasta 1671, y Gracián desconocía el árabe» [24]. Coster ha pensado que acaso algún profesor de hebreo o de árabe, colega de Gracián, pusiese a éste en contacto con la obra de Abentofáil. [25] García Gómez ha divulgado el *Cuento del ídolo y del rey y su hija*, que supone fuente común del pensador medieval y de Gracián, quien pudo conocerlo por haberse conservado entre los moriscos aragoneses [26].

Descartada, en todo caso, la hipótesis de que Espronceda, poco preocupado de documentación, como él mismo confiesa: «Yo, con erudición, ¡cuánto sabría!» (I. 803) se inspirase en Abentofáil, cabe pensar que acaso conociese *El Criticón* y que se inspirara en los dos primeros capítulos de esta obra. En ellos, Critilo, símbolo del espíritu crítico, es salvado por Andrenio, quien, al contrario, es el hombre en estado de naturaleza, el clásico *bon sauvage* que, según Sartre, fue inventado por la Contrarreforma [27]. An-

---

[24] J. M. BLECUA, *El Criticón*. Selección, estudio y notas. Bibl. Ebro. Zaragoza, 1950, p. 20, Cf. la edición crítica de *El Criticón* por M. ROMERA NAVARRO, en tres volúmenes, Londres, 1938-40.

[25] A. COSTER, *Baltasar Gracián*. Zaragoza, 1947.

[26] A este respecto el profesor C. Marcilly dice: «Le premier à avoir signalé la ressemblance apparente entre l'oeuvre de Gracián et le roman du philosophe musulman de Guadix fut Menéndez Pelayo dans le prologue qu'il écrivit pour la traduction du livre arabe, publiée par Francisco Pons, à Saragosse en 1900. Mais le *Hayy ben Yoqdhân* n'ayant été connu en Espagne qu' en 1671, la filiation apparaissait impossible. A l'occasion de la publication de la traduction russe d'Ibn Thofail par J. Kuzmin, en 1920, D. K. Pétrof fit, deux ans plus tard, à la Section Orientale de la Société d'Archéologie russe, une communication sur ce sujet, établissant que le roman d'Ibn Thofail n'est pas la source des deux premiers chapîtres du *Criticón*. Cette communication n'ayant pas fait l'objet d'un compte-rendu dans les «Mémoires du Comité des Orientalistes» qu'en 1926, E. García Gómez n'en avait pas eu connaissance lorsqu'il écrivit son opuscule *Un cuento árabe, fuente común de Abentofáil y de Gracián* («Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», Madrid, 1926) dans lequel il offrait la solution d'une possible origine folklorique commune, Gracián ayant pu avoir connaissance du conte par les moriscos aragonais?. C. MARCILLY, *Réflexions sur une rencontre. Islam d' Espagne*, en «Les Langues Néo-Latines» n.° 47 París, 1958.

[27] «Les auteurs bourgeois ont usé par exemple, du «mythe du Bon Sauvage»; ils en ont fait une arme contre la noblesse, mais on simplifierait le sens et la nature de cette arme si l'on oubliait qu'elle fut inventée

drenio, como Adán, no sabe hablar, y todo en él es puro instinto. Critilo y Andrenio se hacen amigos y emprenden una especie de *Pilgrim's Progress* a través de diversos países de Europa, comenzando por España. Sólo en estos dos primeros capítulos está Gracián en la tradición realista: él mismo lo reconoce así. No obstante, el hilo novelesco no se pierde, pese a la alegoría, y por ello dice Romera Navarro:

> El relato de los viajes de aquellos dos peregrinos del mundo, sería en sí tan frío como lo ha de ser, una centuria más tarde, el viaje de El Dorado en el *Candide* de Voltaire, si no le diesen color, aliento a la narración graciosa dos elementos de índole poderosa y genial: la fantasía alegórica y la sátira social [28].

Dejando de lado la cuestión de saber si Voltaire pudo, a su vez, inspirarse en Guevara, en Abentofáil, en Gracián, o en los tres, digamos que las similitudes entre los dos primeros capítulos de *El Criticón* y *El Diablo Mundo* nos parecen de orden general dentro de la temática del *hombre en estado de naturaleza*. Por otra parte, las reacciones de Andrenio y de Adán ante las ataduras de la sociedad son muy diferentes: el primero reacciona de una manera previsible, en un sentido de ascensión hacia la moral y el conocimiento divino; el segundo lo hace de modo inesperado, realista, incluso brutal, y no parece que la idea de perfección moral y de conocimiento divino fuese la preocupación mayor de Espronceda, a quien los problemas escatológicos debían de serle poco menos que indiferentes. Creemos, pues, con A. Castro, que «el espíritu y el sentido de *El Criticón* no puede ser más diferente que el de *El Diablo Mundo*» (*Op. cit*, p. 375).

Díaz-Plaja, en su estudio sobre el tema del *hombre natural* dice: «Es el procedimiento de *L'Ingénu* de Voltaire, que nos interesa sobremanera, por ser el precedente inmediato de *El Diablo Mundo* de Espronceda» [29]. Pero el primero que de manera formal—antes ya lo había hecho, someramente, Escosura—señaló

---

par la contre-reforme.». J. P. SARTRE, *Critique de la raison dialectique*. París, 1960, p. 88.

[28] M. ROMERA NAVARRO, *Estudios sobre Gracián*, en «Hispanic Studies». University of Texas. Austin, 1950, vol. II, pp. 27-28.

[29] *Op. cit.* p. 206. Cf. VOLTAIRE, *Oeuvres*, París, Didot 1875, VIII.

L'Ingénu, cuento de Voltaire, impreso, en Ginebra, en 1767, como antecedente inmediato de *El Diablo Mundo*, fue Américo Castro, en 1920; y Brereton abundará, en 1934, si bien con algunas salvedades, atinadas a nuestro juicio, sobre todo cuando dice que

> *L'Ingénu* est la personnification de la raison, non affaiblie par le contact du monde, et Adam représente le sentiment placé dans les mêmes conditions. (*Op. cit*, p. 116).

También nos parece justa la apreciación de que «le conte de *L'Ingénu* est plein de l'atmosphère galante particulière à la France du XVIII e. siècle. Cette atmosphère, très subtile, n'admet guère de représentation» (*Op. cit*, p. 117).

Sabido es que en *L'Ingénu*, «En l'année 1689, le 15 juillet au soir, l'abbé de Kerkabon, prieur de Notre - Dame de la Montagne, se promenait sur le bord de la mer avec mademoiselle de Kerkabon, sa soeur, pour prendre le frais. Le prieur, déjà sur l'âge, était un très bon ecclésiastique, aimé de ses voisins après l'avoir été autrefois par ses voisines» (Chap. I). Y entonces es cuando llega el navío inglés, a cuyo bordo viene un joven de agradable presencia: el Hurón, que, al decir de Lanson, «le caprice du patriarche de Ferney jetta à travers de notre société» [30] Este hurón representa—bastante imperfectamente—el llamado *estado de naturaleza*, y es el *bon sauvage*, tal como podía representárselo la sociedad francesa del siglo XVIII. Impulsivo, ingenuo, tiene por divisa el *nihil admirari* de los estoicos, como la tiene Adán (I, 544). Ya este salvaje de salón se dinstingue radicalmente del héroe espronceciano por el hecho capital de poseer memoria de su corta vida; y aunque ignora la religión y las conveniencias sociales, tiene conocimientos que en muchos respectos se revelan superiores a los de las personas que lo rodean [31]. Se advierte al punto el carácter simbólico de este simpático personaje, utili-

[30] G. LANSON, *Histoire de la litterature française*, 23.e édit. París, 1912, p. 760.

[31] «C'est l'étonnement de ce sauvage devant qui l'on débouchait un flacon de bière et qui voyant l'écume déborder, avouait que ce qu'il admirait de plus, ce n'était pas tant que la bière s'échappât ainsi de la bouteille, c'est QU'ON AIT SU L'Y ENFERMER.» (Pensamiento de Shopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, XXVII, citado por Vladimir JANKELEVICH, *Bergson*, París, 1931, p. 193.

zado por Voltaire para una de tantas sátiras social-religiosas como la del gigante *Micromégas*. Muy atinadas son, pues, las observaciones de A. Castro a este respecto:

> El Adán de Espronceda, aunque semeje al Hurón en en este último aspecto sentimental, se separa de aquél en su total ignorancia, pues ni aun hablar sabe. Y cuando llega a adquirir la palabra, y se pone en contacto con la vida, su pensamiento se orienta hacia el pesimismo; y las aspiraciones, tan desmesuradas como vagas, son las de la época en que tantos *enfants du siècle* padecían el mismo mal *(Op. cit*, p. 376).

A. Castro analiza diversos pormenores de las dos obras:

> *L'Ingénu* tendía principalmente a poner en relieve la brutalidad de las *lettres de cachet*. Sin causa suficiente, el protagonista es encerrado en la Bastilla, en el mismo calabozo de un jansenista. No se ve cómo habría podido lograr la libertad a no intervenir Mlle de Saint-Yves, novia del Ingenuo. Un cortesano influyente pone como precio de la libertad del cándido hurón la virtud de la *demoiselle*. Y a ese precio, en efecto, recobra la libertad el hurón, y el jansenista por añadidura. Adán va a la cárcel por andar desnudo por la calle. Pasa un año y medio y nadie se acuerda de él:
>
> La causa, en tanto, en un rincón dormía
> Del juez que diese a Adán por inocente. (I, 805-6).
>
> Compárese asimismo—sigue diciendo A. Castro—la forma completamente «ingenua» en el Hurón y Adán en relación con la mujer que aman. El Ingenuo entra en la habitación de Mlle de Saint-Yves diciendo: «Je vous épouse! (Chap. VI). [32]. Adán al contemplar a la bellísima Salada tras la reja, intenta romper el obstáculo. Y al salir de la prisión:
>
> Como tigre que acechando hambriento
> .....
> El mozo corre adonde ve a su bella (IV, 845 y 851).

Pasa por alto A. Castro multitud de pormenores que, en cambio, explana Moreno Villa, pormenores que, sabido es, son capitales en cuestiones de fuentes. Así, dice este escritor:

> El pseudo Fausto, en el tercer acto, recién transformado, aparece desnudo ante los ojos de los vecinos y peatones, tal como Hércules, el Ingenuo, en la escena grotesca del bautismo

[32] Y Voltaire añade, sabrosamente: «et, en effet, il l'épousait, si elle ne s'était pas débattue avec toute l'honnêteté d'une personne qui a de l'éducation».

por inmersión. Por cierto que—y es un detalle que hoy se hubiera prestado al psicoanálisis— Espronceda lo llama Hércules, sin darse cuenta. [33].

El pormenor es, ciertamente, significativo si se tiene en cuenta que «on avait donné le nom d'Hercule au baptisé» (Chap. IV).

Nuevas analogías: por ejemplo, en la cárcel, Adán es protegido por el tío Lucas, criminal empedernido que se erige en mentor del inexperto joven y al que prodiga consejos de este calibre:

Si mojas á alguno, cuida
De endiñarle al corazón...
No se olvida una intención
Y un beneficio se olvida. (IV, 551-54).

Se observará que hace poco más de un año, Adán no sabía hablar. ¿No será excesivo que en tan breve espacio de tiempo nuestro mozo haya aprendido, no sólo la lengua corriente—cosa harto difícil entre cuatro muros—, sino, además, la lengua especialísima de la germanía? [34]. También el Ingenuo conoce en la Bastilla a una especie de mentor, el jansenista Gordon, «vieillard frais et serein, qui savait deux choses: supporter l'adversité, et consoler les malheureux». El lenguaje que Gordon emplea para con el Ingenuo es, naturalmente, muy distinto, y ello se explica pensando quién estaba detrás del tío Lucas y quién del anciano jansenista, el cual dice al Hurón: «Qui que vous soyez, qui venez partager mon tombeau, soyez sûr que je m' oublierai toujours de moi-même pour adoucir vos tourments dans l'abîme infernal où nous sommes plongés» (Chap. X). Por boca del jansenista habla Voltaire, expresando ideas filosóficas del siglo XVIII; por la de Adán habla un poeta romántico español, ayuno de conceptos sociales elevados y cuyo espíritu, bastante anárquico y eminente-

[33] ¡Cómo! á mí! voto á tal, gritó en su ira
Furioso el pobre concejal en tanto,
Viendo aquel tagarote con espanto
Que con salvaje júbilo le mira,
Que le acaricia rudo,
Hércules sin pudor, Sansón desnudo.
(*D. M.* III, 443-48).

[34] Tal vez habrá quien diga escrupuloso
Que es poco tiempo para tanto un año.
(*D. M.* IV, 233-4).

mente lírico, se ve prendido entre las mallas de una vasta empresa poética cada vez más embrollada.

No se han agotado aún las analogías entre *L'Ingénu* y *El Diablo Mundo*, pero, pese a ellas, Casalduero insiste en que «hay que descartar la asociación con Goethe y Voltaire, no sólo por las líneas generales y conceptuales del poema, sino especialmente por los diferentes elementos que lo forman» (*Op. cit.* p. 96). Y tiene razón, sin duda, pues ni en el aspecto conceptual, ni en el estructural—salvo lo externo y accesorio—, se pueden llevar muy lejos las analogías que venimos analizando, y menos aún establecer conclusiones. [35] Sin embargo, es obvio decir, por lo que a *Faust* se refiere, que su alcance filosófico-poético es muy otro que el de *El Diablo Mundo*, [36] y parece justa la apreciación de Pi y Margall cuando dice que Fausto es *el poema de la especie* y *El Diablo Mundo* el *del individuo* [37].

3.° BYRON: a) *Don Juan.*—Esteban Pujals, en un interesante estudio [38] rebate la idea del influjo de Byron sobre Espronceda, y más aún su imitación por el lírico español; y, aunque admite «posibles y ligeras influencias de Byron en Espronceda», rechaza, no obstante, «para nuestro gran poeta el despectivo calificativo de imitador» (*Op. cit*, p. 29). En apoyo de su tesis invoca las palabras de Menéndez Pelayo en el incidente Toreno-Espronceda [39], y supone que la leyenda de la que él considera

[35] «El tema de *Fausto*—añade Casalduero—es un obstáculo para penetrar en *El Diablo Mundo*. Lo que mueve a Espronceda es el ritmo de la humanidad, de las estaciones, del curso del sol; ese terminar para volver a empezar, repetición (¿renovación?) constante en la cual se ha perdido todo propósito. Del Romanticismo al Impresionismo, el tema del siglo XIX no es otro; en España, Pío Baroja podrá comparar la vida a las vueltas del tío vivo» (*Op. cit*, p. 96). Cf. Joaquín Casalduero, *Espronceda*, Bibl. Rom. Hisp. Madrid; 1961, pp. 220-248.

[36] En 1808, en una conversación de Goethe con el historiador Luden, el poeta le refiere lo que los estudiantes de Fichte y de Schelling habían dicho del *Faust* de 1790 (*Fragment*): «En esta tragedia, si algún día se acaba, será descrito el espíritu de toda la historia universal; será la imagen auténtica de la vida de la humanidad, comprendiendo el pasado, el presente y lo porvenir». G. LUKACS. (*Op. cit*, p. 229).

[37] F. PI Y MARGALL, *Historia de España en el siglo XIX*, T. IV, p. 410.

[38] Cf. nota n.° 4.

[39] Menéndez Pelayo escribe a este respecto: «Preguntaban al Conde si había leído a Espronceda, y él respondió:—«No, pero he leído a Lord Byron». Injusticia no perdonable, repito, porque si pueden señalarse en las obras de Espronceda dos docenas de versos, más o menos próximos

supuesta imitación byroniana parte de lo que E. Gil y Carrasco dijera en 1840, analizando las poesías de Espronceda *El Verdugo* y *El reo de muerte* [40], reforzado por Ferrer del Río [41] y complacientemente adoptado por los hispanistas de habla inglesa: Fitzmaurice-Kelly, Hume [42], Churchman, Allison Peers, etc., amen de Piñeyro. [43] Nosotros creemos que no les era necesaria demasiada sagacidad a Gil y Carrasco y a Ferrer del Río para advertir el *aire de familia* byroniano que guardan muchas composiciones espronceda nas y, en particular—que es la que a nosotros nos interesa—, *El Diablo Mundo*. Así, pues, la frase del Conde de Toreno, si despiadada, no estaba muy alejada de la realidad; y la respuesta que Espronceda le dio (I, 758-59) es de una ferocidad que Hämel califica, no sin razón, de *indezenten Spass* (burla indecente) (*Op. cit.* p. 675). El trabajo de Pujals, harto subjetivo a veces, se refiere a la totalidad de la obra poética espronceda na, y por ello muchas de las consideraciones biográfico-críticas en él expuestas no interesan a nuestro objeto.

Acertada es la observación de que toda la lírica de Byron, desde sus primeros versos hasta su muerte, se halla bajo la influencia continua del recuerdo del pasado... «De distinto modo, Espronceda nunca mira hacia atrás». Y añade—lo que es particularmente cierto en cuanto a *El Diablo Mundo*—: «En ninguna ocasión nos habla de los recuerdos de su infancia» (p. 34). Esto obe-

á los del lord inglés, y además cierta semejanza general de fisonomía, ésta es de la que existe entre hermanos, que se parecen por el aire de familia, sin confundirse, no obstante: *Facies non omnibus una, nec diversa tamen*; como se parece á Byron Alfredo de Musset, hasta cuando es más original; como se parecen todos los poetas que han sentido los estragos de la enfermedad moral del siglo, de la enfermedad de *Werther* y de *René*». (M. MENÉNDEZ PELAYO, Adiciones a *Nuestro Siglo*, de Otto von LEIXNER, Barcelona, 1883, p. 296.

[40] Dijo que pertenecían «a la escuela sardónica y desconsolada de Byron». *Semanario pintoresco*, Madrid, 12 de julio de 1840.

[41] «Espronceda leía a Shakespeare, a Milton, a Byron y si consultamos sus inclinaciones, sus costumbres, sus poesías, no sería difícil demostrar que Espronceda se propuso imitar al último de estos tres escritores». A FERRER DEL RÍO, *Espronceda*, en *Galería de la Literatura Española*, Madrid, 1846 reproducido en *Obras* de Espronceda (Cf. nota n.° 16).

[42] Martín HUME, *Spanish Influence on English Literature*. London, 1905. Cf. *Modern Spain*, 1788-1898. New York, 1900.

[43] E. PIÑEYRO, *Espronceda*, en *Poetas famosos del siglo XIX*, Madrid, 1883. Cf. *The Romantics of Spain*, translated by E. Allison Peers, Liverpool, 1934.

dece a que la poesía de Espronceda, pese a su lirismo, nunca es intimista: es lirismo de clamor, de grito muchas veces, no de recogimiento; otras veces es narrativa y pictórica, como la de Rivas y Zorrilla.

Dice Pujals:

> Tampoco nos es fácil admitir que *El Diablo Mundo* sea una derivación satírica del *Don Juan*. Abruma la diferencia que hay entre uno y otro poema, incluso en este sentido. (*Op. cit.* p. 35).

No: *El Diablo Mundo* no es derivación de *Don Juan:* el primero está pensado—no realizado—con designio filosófico de pensador-poeta, al modo de Lamartine o Longfellow; el segundo, por lo contrario, está concebido—y realizado—con un propósito gozoso, irónico, epicúreo, al modo de Swift o de Anatole France. Téngase en cuenta que, en el fondo *Don Juan* se inspira en los *Gulliver's Travels* y en *Candide*, aunque despojándose de todo prurito moralizador. De ahí que la lectura de *Don Juan*—salvo la pesadez de la digresión—produzca alegría y evoque la sonrisa, en tanto que la de *El Diablo Mundo* suscita amargor y pesadumbre, quedando ahogados los leves rasgos de humorismo bonachón que, de vez en cuando, brotan aquí y allá. [43 bis]

Después del estudio hecho por Churchman de los paralelismos y semejanzas que existen entre *Don Juan* (1818-1825) y *El Diablo Mundo* (1840), no nos adentraremos en la selva del cotejo de textos salvo en contadas ocasiones. Considérese, por otra parte, que algunas de las deudas de Espronceda para con Byron las pregona aquél o aparecen, a lo sumo, poco veladas. Se puede hablar, como lo hace Menéndez Pelayo, de ambiente común a todos los poetas románticos, de *Weltschmerz*, del «mal du siècle», etc., y alegar que la semejanza entre Byron y Espronceda es sólo de atmósfera. Pero no: hay algo más que atmósfera cuando se trata de imitación de procedimientos, de técnica, de estructura e incluso de minucias accesorias. Imitación palmaria de procedimiento la hay, por ejemplo, cuando Espronceda dice desenfadadamente: «Y resonando...

[43 bis] Cf. Francisco CARAVACA, *Nota sobre el humorismo de Espronceda en «El Diablo Mundo»*, en RHM, XXX, 1964, pp. 119 a 125.

etcétera; que creo / Basta para contar que ha amanecido» (IV, 41-42), lo que parece igualmente en Byron: «Hail, Muse! et coetera.—We left Juan sleeping» (III, I).

También descubre Espronceda, aunque indirectamente, su deuda byroniana al exclamar: «¿Qué habré yo de decir que ya con creces/No lo hayan dicho tal vez los que murieron,/Byron, Calderón, Shakespear, Cervantes/ Y tantos otros que vivieron antes?» (I, 668-70). Pero en el capítulo de las digresiones es donde se manifiesta más evidente el influjo byroniano.

Nos interesa detenernos ante lo que dice Churchman en la página 168 de su estudio: *Both, in form and in matter, in details and in general spirit, these two amorphous monuments to cynicism are strikling alike.* [44] ¿Monumentos al cinismo? ¿Lo son, realmente? En la correspondencia de Byron, publicada por Moore, dice el poeta, hablando de *Don Juan:* «Tomo un hombre vicioso, sin principios; lo conduzco a través de esta sociedad, cuyas apariencias ocultan vicios secretos, y seguramente he debilitado y suavizado los colores de mis cuadros». Ahora bien, ¿por qué tituló Byron su poema *Don Juan?* El mismo nos lo dice:

> I want a hero: an uncommon want,
> *(Don Juan,* I, 1).

¿Quiso, tal vez, Byron incluir su poema en el ciclo tradicional del *donjuanismo* y suscitar una evocación indirecta del famoso libertino? [45]. No: el cosmopolitismo heteróclito del poeta inglés quiere que su héroe sea español, como Beppo es italiano, así como Marino Faliero y los Foscari; Giaour, turco; Mazeppa, polaco y Werner, alemán. Y parece confirmarlo cuando dice:

> But Juan was my Moscow and Faliero
> My Leipsic, and my Mont Saint Jean seems Cain.
> *(Don Juan,* XI, 56).

---

[44] Ph. CHURCHMAN, *Byron and Espronceda,* en «Rev. Hisp.», 1909, T. XX.

[45] «Acordémonos de que Byron comienza su *Don Juan* buscando un héroe y no encuentra ninguno más a propósito que el burlador de Sevilla». (J. MORENO VILLA, *Espronceda,* (I) *Poesías* y *El Estudiante de Salamanca,* en «Clas, Cast.» n.° 47, Madrid, 1942, p. XXIV.

Volviendo al héroe español, Byron nos dice que:

> In Sevilla was born, a pleasant city
> Famous for oranges and women.
> (*Don Juan*, I, 8).

Y esto acaso esté sugerido por lo que dice Mefistófeles:

> Wir kommen erst aus Spanien zurück
> Dem schönen Land des Weins und der Gesänge.
> (*Faust*, 2205-6).

Para redondear su cuadro, Byron añade:

> His father's name was José.—*Don* of course
> A true Hidalgo, free from every stain.
> (*Don Juan*, I, 9).

A estos ligeros toques de *color local* se reduce todo el españolismo de Don Juan, y si Byron, al hablar de *un hombre vicioso y sin principios* tuvo *in mente* el famoso personaje de Tirso, hay que reconocer que el suyo nada tiene de burlador ni de infamador, ni tampoco de gran señor libertino: el Don Juan de Byron es un pobre diablo a merced de la fortuna: no avasalla a nadie, no atropella nada, y es fiel, honesto, simpático, sincero, leal, unas veces desventurado y otras dichoso. Piénsese que la primera vez *es conquistado* por Julia, mujer casada; la segunda, por Haidea, joven virginal que se da a él sin artificio ni dolo, algo a la manera de Salada a Adán—a la que recuerda por la sinceridad de su pasión—; la tercera, es una sultana, Gulbeyaz, la que, en vano, implora el amor de Don Juan... Más afortunada, la gran Catalina II de Rusia obtiene sus favores, como más tarde Lady Adeline y, por fin, probablemente, la duquesa de Fitz-Fulke... En ningún caso hay conquista, y menos aún artilugio para lograr la satisfacción de la pasión amorosa. Tanto Don Juan como Adán son, a este respecto, agentes pasivos del amor. Y es que en el fondo —y aquí reside la principal semejanza entre ambos personajes—, lo mismo Don Juan que Adán son dos ingenuos (Byron conocía muy bien la obra de Voltaire, al que prodiga repetidos elogios), y se comprende mal que Churchman hable de esos *dos amorfos*

monumentos al cinismo, pues ninguno de los dos personajes tiene nada de cínico, ni las obras respectivas tampoco: en ninguna de ellas se puede, en rigor, hallar más que cierta escéptica desenvoltura y una filosofía trasnochada, expuesta sin verdadera pretensión dialéctica. Y en cuanto a inmoralidad, mejor sería hablar de amoralidad: son reflejo de la exuberancia romántica, pues, como dice Bousoño, el Romanticismo fue «el arte de la exhibición descarada» [46], y hubo un *byronismo* como antes hubiera un *wertherismo,* a medida que se fue desatando el lazo del racionalismo dieciochesco y se pasó de la razón fría al cálido delirio.

¿Cuáles son los puntos, inmediatos, de contacto entre *Don Juan* y *El Diablo Mundo,* independientemente de todo lo que haya de atmósfera general común a ambos poemas, atmósfera que puede extenderse a otras obras de Byron, tales como *Manfred, Cain, Heaven and Earth,* etc., y de Espronceda *Himno al Sol, El mendigo,* etc.? Creemos que estos puntos pueden concretarse así:

1.°—Digresión (mayor en Byron que en Espronceda) [47].

2.°—Adjunción de elementos ajenos al discurrir normal de ambos poemas. En Byron, los cantos VI, VII y VIII: guerra rusoturca. En Espronceda, el canto II *(A Teresa).*

3.°—Tono irónico, sarcástico, más acusado y persistente en Byron que en Espronceda, en tanto que en éste es más frecuente la *lyric note* (Churchman, *Op. cit.* p. 168).

4.°—Prosaísmo y vulgaridad. Abundan los ejemplos de ambos en los dos poetas. Por lo que a Espronceda se refiere, los hay en: I, 1-9; I, 19; III, 287-90; III, 316-18; III, 349-64; III, 370-83; III, 475-90; III, 562-77; III, 650-57; III, 722-79; III, 858-65; VI, 65-72; VI, 121-28; VI, 128-32, etc. En Byron son más numerosos aún.

---

[46] Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética. Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles.* Bibl. Rom. Hisp. Madrid, 1956.

[47] Casalduero considera la digresión inseparable de toda obra cristiana, y dice que «contribuye siempre en la Edad Media a presentar intelectualmente el sentido del poema», en tanto que en el Romanticismo «es completamente innecesaria para la inteligencia del poema» (*Op. cit.* pp. 22-25). El citado crítico atribuye a la digresión tres funciones: 1.°, expresión de la superioridad del sentimiento sobre la forma; 2.° expresión de la soledad y agotamiento histórico del poeta; 3.° un lírico acompañamiento. Sólo la segunda nos parece corresponder a la realidad.

b) *Manfred.*—El influjo de Manfred, que discernimos en *El Diablo Mundo,* es infinitamente menos manifiesto que el de *Don Juan.* No se expresa por una similitud de personajes o de acciones, sino por cierto ambiente de invocación a las potencias sobrenaturales, que ya hemos visto en *Faust,* y de abstracciones: Némesis, Arimanes, los Destinos y los Espíritus, que recuerdan, con su escenografía típica, los Coros y Voces de *El Diablo Mundo.* Además de estos ingredientes, hay desesperación, imprecaciones e invocaciones, desengaños, escepticismo, etc. Ya en la primera escena, situada en *a Gothic gallery,* como en *Faust* en *ein gothisches Zimmer* (Espronceda, más prosaico, la sitúa en un piso tercero de la calle de Alcalá), y, a media noche—lo mismo que en *Faust* y en *El Diablo Mundo*—, oímos al protagonista, atormentado por la pérdida de su amada Astarté—¿Augusta?—invocar a los Espíritus elementales:

> Ye spirits of the unbounded Universe!
> Whom I have sought in darkness and in light—
> Ye, who do compass earth about, and dwell
> In subtler essence—ye, to whom the tops
> Of mountains inaccessible are haunts,
> And earth's and ocean's caves familiar things—
> I call upon ye by the written charm
> Which gives me power upon you—Rise! Appear!
>
> (*Manfred,* I, i).

Esto recuerda:

(h) Enthülle dich!
Ha! wie's in meinem Herzen reiss!
Zu neuen Gefühlen
All' meine Sinnen sich erwühlen!
Ich fühle ganz mein Herz dir hingegeben!
Du must! du must! und kostet'es mein Leben!

(*Faust,* 476-81).

¿Será en vano que tu mente
A otras esferas remontes
Sin que los negros arcanos
De vida y de muerte ahondes?

(*Introd.* 450-53)

Soy yo el lucero caído,
El ángel de los dolores,
El rey del mal, y mi infierno
Es el corazón del hombre.

(*Introd.* 498-501).

h) ¡Rebélate!
¡Oh, cómo se desgarra mi corazón
A cada nueva sensación!
Mis sentidos todos están sobrecogidos.
Todo mi ser se te entrega.
Tú debes, tú debes, aunque me cueste la vida.

No insistimos en las similitudes entre ambas obras, que acaso vengan de una fuente común, por lo que dice A. Maurois: «Du choc produit par la lecture de *Faust* et par les paysages des Alpes, sortit un grand poème dramatique: *Manfred*» [48]. Además, es sabido que Byron no conocía el alemán, pues los pasajes del *Faust* de que tuvo noticia le fueron traducidos por Monk Lewis, el autor de *Tales of Terror*.

c) *The Deformed Transformed*.—¿Conoció Espronceda esta obra que Byron escribió, en Pisa, en noviembre de 1821 y que Goethe *(Gespräche)* considera como una prolongación de su Mefistófeles. En una nota preliminar, el poeta inglés dice haberse basado, «en parte, en una novela titulada *The Three Brothers*, publicada hace algunos años y de la cual M. G. Lewis sacó su *Wood Demon*, y en parte *on the «Faust» of the great Goethe* [49]. Se trata de un cuento-poema, inacabado, en el que aparece un pobre muchacho corcovado, Arnold, tan disforme, que inspira horror a su propia madre, Bertha, la cual lo repudia después de decirle que si antes lo amó fue *because thou wert my first-born, and I knew not/If there would be another unlike thee./ That monstrous sport of nature. But get hence,/And gather wood.* [50] Arnold se interna en el bosque, para hacer leña, y, por descuido, se hiere en una mano con su propio cuchillo. Entonces va a un riachuelo para lavar la herida y tratar de restañarla y ve su monstruosa imagen reflejada en el agua, cual otro Narciso. Desalentado, el muchacho quiere darse muerte, para lo cual coloca el cuchillo sobre la hierba, con la punta hacia arriba; y en el momento en que va a precipitarse sobre el cuchillo, las aguas del riachuelo se agitan, se forma una nube sobre su superficie y *a tall black man comes towards him*, como la nixe surge del agua en la balada *Der Fischer*, de Goethe. Este genio, que en el poema aparece designado por el nombre de *Stranger*, se apiada del muchacho, hace pacto con él y le ofrece, sucesivamente, ser Julio César, Alcibíades, Sócrates, Antonio,

[48] André MAUROIS, *Byron*, París, 1930. T. II, p. 56.
[49] *The Poetical Works of Lord Byron*. London, John Murray, 1910, pp. 456-471.
[50] Shelley consideraba detestable esta composición byroniana, en la que Maurois ve un documento interesante de carácter biográfico. *(Op. cit*, p. 118).

Demetrio Poliorcetes y, finalmente, Aquiles, personaje este último que el chicuelo acepta encarnar.

Lo restante del poema no interesa a nuestro propósito; pero sí importa, y mucho, la circunstancia siguiente: *Arnold falls senseless; his soul passes into the shape of Achilles, which rises from the ground; while the phantom has disappeared, part by part, as the figure was formed from the earth.* Tenemos aquí, no un caso de rejuvenecimiento, ya que Arnold es un mozuelo, sino de transformación: Arnold toma la forma corpórea y la personalidad moral del héroe griego, pero... ¿qué es del cuerpo material de Arnold, después de la transformación? Sencillamente, el *Stranger* lo adopta y se convierte en fámulo o servidor de Aquiles, como Mefistófeles lo es de Fausto. No subsiste, pues, ningún cuerpo inanimado en tierra, ya que, como decimos, el *Stranger* penetra en él y le da vida con la personalidad mixta de Arnold y la suya propia. La primera exclamación de Arnold, al sentirse metamorfoseado, es: *I love and I shall beloved! Oh life!* Esto es importante, pues indica que Arnold-Aquiles ha conservado el recuerdo de su antiguo estado, ya que opone su situación anterior, cuando imploraba el amor o, al menos, la compasión materna, a las perspectivas que le ofrece su nueva situación: de ahí su júbilo: «¡Amo y seré amado!»...

Vemos, así, que en *The Deformed Transformed*, como en *Faust* y aun en el monje Teófilo, el nexo que liga la antigua personalidad a la obtenida por arte mágica es la memoria, la memoria de lo que fue y ya—transitoriamente—no es, pero que aun no siendo pervive como recuerdo... Sin este nexo de la memoria, ¿podría decirse que Fausto o Arnold tienen consciencia de lo que fueron? No. Y a mayor abundamiento, ¿podría decirse que estos personajes son *ellos mismos*, transformados, pero *ellos mismos*, y no otros? Creemos que no. Y, sin embargo, en *El Diablo Mundo* el valetudinario Don Pablo, próximo a entregarse en brazos de la Muerte [51], siente de pronto bullir sangre nueva en sus venas, modificarse

[51] Verás, lector, á nuestro humilde anciano,
Que inmortal de su lecho se levanta,
Lanzarse al mundo de su dicha ufano,
Rico de la esperanza que le encanta;
Verás luego también... pero ¿á qué en vano
Me canso en ofrecerte empresa tanta,

todo su ser físico y—habiéndose acostado *vestido*—, aparece al día siguiente *desnudo* y convertido en un mozalbete rebosante de vigor y lleno de juvenil hermosura. Hay aquí, sin duda posible, un solo cuerpo también; pero el brioso mozo, resultado de la metamórfosis, no solamente no guarda el menor recuerdo de otra vida anterior, sino ni tan siquiera de la anterior a la edad—pongamos veinte años—en que aparece encarnado: su niñez, sus padres, etc... Nada, nada, pues incluso carece del don de la palabra [52]. En tal caso, ¿puede hablarse de *una sola y única persona?* Estimamos que no: para nosotros no se trata de un rejuvenecimiento, ni de una metamórfosis—aunque metamórfosis hay, porque hay *un solo cuerpo*—sino del *nacimiento de un ser nuevo*, distinto del viejo Don Pablo, del que no hereda absolutamente nada, ni en lo físico ni en lo moral, ya que, no existiendo el nexo de la memoria-experiencia, nada lo liga a su antiguo receptáculo... Recuérdese que en el *Asno de Oro*, de Apuleyo, cuando el joven Lucio se ve, por su propia imprudencia, transformado en jumento, bajo esta forma sigue conservando el recuerdo de su estado anterior, Lib. III, XXVI) y ello lo mantiene esperanzado en que un día llegará en que podrá comer las rosas que habrán de retornarlo a su anterior estado humano. Lo mismo sucede con Io, en Ovidio *(Metam.* I, 590-595) y con Sidi Numán, en *Las mil y una noches.*

Sea esta circunstancia fruto de originiladad en Espronceda, sea inconsecuencia o propósito deliberado, el hecho es, en todo caso, que constituye un elemento novísimo en la literatura de las transformaciones y rejuvenecimientos, de que tan pródiga es la antigüedad. Espronceda ha procedido según el *Génesis:* ha creado de la arcilla roja un segundo Adán bíblico; pero lo ha creado, no infante

---

Si hasta que el uno al otro nos cansemos
Tú y yo en compaña caminando iremos?
(D. M. I. 734-41).

[52] La circunstancia de que un ser aparezca en la vida, ya adulto, sin conocer ningún lenguaje puede estar influída por el Andrenio de *El Criticón*, aunque allí la anáglosis (no afasia) está motivada por la falta de ocasión de hablar, pues Andrenio tenía, sin duda, el habla de sus padres; y además, como en Segismundo, hay el nexo de la memoria, sin el cual, a nuestro entender, no existe el ser humano. La noción del pecado original tampoco existiría sin memoria. (Cf. Sören KIERKEGAARD, *El concepto de la angustia).*

primero de una progenie que lacta, crece y llega a adulto, sino ya formado, ya hombre, pero sin alma-memoria, en un estado de adamismo, de inocencia y de pureza tan absolutos que raya en lo imposible; pues si, como dice Persio, *ex nihilo nihil*, ¿qué ser es éste que *no ha sido antes de ser?* Los caracteres físicos de su persona: color del cabello y de los ojos, estatura, voz, su sexo mismo, ¿de qué cromosomas derivan? Si se viene a la teoría del rejuvenecimiento, quizá haya de concederse que Adán reproduce el tipo físico que tenía don Pablo a los veinte años... Pero, en tal caso, ¿por qué no reproduce también su tipo moral, ya que, a los veinte años, Don Pablo tenía memoria-experiencia de su infancia y adolescencia? No: Adán no reproduce un tipo pasado, *no vuelve atrás*, no rejuvenece, no recobra una mocedad que nunca tuvo, no: Adán es un ser distinto de Don Pablo y, además, tampoco tiene nada que ver—salvo en los pormenores externos que hemos visto—con Andrenio, ni con el Hurón, ni con Arnold, ni con Fausto: Adán es la personificación del instinto natural *(Naturtrieb);* pero, sabiendo hoy, por los estudios freudianos, que toda la vida instintiva del infante reproduce, ya en el claustro materno, la historia de la humanidad primitiva, habrá que preguntarse si los instintos no están también relacionados con la memoria-experiencia del primer hombre [53]. Adán es, pues, un personaje de ficción, pero de ficción incoherente.

---

[53] «Non seulement par sa mémoire des expériences déjá anciennes, cette conscience retient de mieux en mieux le passé pour l'organiser avec le présent dans une décision plus riche et plus neuve, mais vivant d'une vie plus intense, contractant, par sa mémoire de l'expérience inmédiate, un nombre croissant de moments extérieurs dans sa durée présente, elle devient plus capable de créer des actes dont l'indétermination interne, devant se répartir sur une multiplicité aussi grande qu'on voudra des moments de la matière, passera d'autant plus facilement à travers les mailles de la nécessité». H. BERGSON, *Matière et mémoire*. París, 1949, 50ª ed. p. 280.—A esto añade H. PIERON, *L'évolution de la mémoire*, París, 1910, p. 270: que «pratiquement un souvenir n'existe que s'il joue un rôle dansl'esprit, s'il exerce une influence». Y RIBOT, *Les maladies de la mémoire*, París, 1907, pp. 1-2, agrega: «... la mémoire est, par essence, un fait biologique; par accident, un fait pshychologique». «Comprend (la mémoire) trois choses: la conservation de certains états, leur réproduction, leur localisation dans le passé. Ces trois éléments sont de valeur inégale: les deux premiers sont nécessaires, indispensables». En el caso singularísimo de Adán se da la más extraordinaria contradicción: por una parte, hay abolición total de toda μνήμη anterior a su surgir, ya formado; la ausencia completa de *Gedächtnis* hace imposible toda *Erinnerung* de una existencia pasada, cualquiera

INFLUJOS SECUNDARIOS

I.—ALFRED DE MUSSET: *Mardoche, Namouna, Rolla,* etc.— La imitación byroniana, en el triple aspecto de digresión, introducción de elementos extraños en el cuerpo de la obra y descenso al más trivial prosaísmo, no es fenómeno exclusivo de Espronceda, en la época romántica: es una de tantas manifestaciones de la reacción contra las formas pseudo clásicas. Hay como un prurito, a veces mal comprendido, por afectar llaneza, incluso plebeyez, en la adopción de giros, frases, locuciones y aun temas tomados del cotidiano vivir. Ello arranca de la concepción—sólo en parte verdadera—de que todo es materia a poesía, olvidando que ese todo ha de ser reelaborado, transfigurado y hasta desquiciado de los sistemas lógicos del lenguaje para convertirlo en substancia poética, propiamente dicha. Esta habilidad de transmutación la tuvo Lope de Vega, por excelencia.

Tal hecho no es—en literatura nada es rigurosamente exclusivo—puramente español. Lo hallamos también en Leopardi [54], en Heine y, sobre todo, en Musset: y citamos poetas afines a Espronceda, no sólo en coetaneidad, sino también en afinidad respecto de ciertos rasgos característicos permanentes del Romanticismo: *Weltschmerz,* más o menos auténtico, escepticismo, *dandysmo,* amargura y desesperanza, muchas veces sin causa alguna, aunque

---

que fuere. Y, por otra parte, la facultad memorial existe plenamente a partir del momento de su existencia terrestre, como en un ser normal. La cotidianeidad de los hechos presenciados—pocos—en el breve lapso de tiempo que media entre su aparición en el piso tercero de una casa de la calle de Alcalá y su divagar por las calles de Madrid, después del robo frustrado en el palacio de la condesa de Alcira, espacio de tiempo que se puede evaluar a unos dos años, aproximadamente, ha creado, conjuntamente con la facultad de recordar, una suma, exigua, ciertamente, de experiencias, como puede apreciarse por los vv. 120 a 149 del Canto V—I, de *El Diablo Mundo,* que están empapados de recuerdos, recientes, sí, pero recuerdos al fin.

[54] En Leopardi, *Palinodia al Marchese Gino Capponi,* en *I Canti* (1835), composición acerbamente juzgada por la crítica italiana. Zumbini, por ejemplo, dice que «*La Palinodia* é un deserto che non ha piú un fiore» (Cf. B. ZUMBINI, *Studi sul Leopardi,* Firenze, 1902). En Heine también es posible hallar composiciones de este tipo, por ejemplo *Der Kaiser von China,* sátira contra Guillermo IV de Prusia. Pero en Heine hay siempre cierta condensación lírico-política.

no siempre sea así: mientras en Leopardi, enfermo, maltratado por la vida y el amor, la desesperación no nace de postura literaria, en Musset y Espronceda, por lo contrario, hay mucho de comodín romántico y de concesión voluntaria al *mal du siècle* [55].

Que Musset imita a Byron no es necesario decirlo, puesto que él mismo lo reconoce implícitamente cuando exclama:

> Byron, me direz-vous, m'a servi de modèle.
> Vous ne savez donc pas qu'il imitait Pulci?
> *(Namouna,* II, VIII).

Y añade, no sin razón:

> Lisez les Italiens, vous verrez s'il les vole.
> Rien n'appartient à rien, tout appartient à tous.
> *(Namouna,* II, IX).

En tales condiciones, cabe preguntarse: ¿tomó Espronceda sus digresiones directamente de Byron, o—¡imitación de imitaciones!—imitó a Musset? [56]. ¿Bebieron ambos en la misma fuente? Esto parece lo más probable. He aquí a continuación algunos textos que acaso den luz sobre esta cuestión:

a) *Digresión.*—Ambos poetas, como Byron, interrumpen el cauce emocional del poema para decir lindezas de este estilo:

Musset:

> Henri huit, révérend, dit Mardoche, fut veuf
> De sept reines, tua deux cardinaux, dix-neuf
> Evêques, treize abbés, cinq cents prieurs, soixante
> Un chanoines, quatorze archidiacres, cinquante
> Docteurs, douze marquis, trois cent-dix chevaliers,
> Vingt-neuf barons chrétiens, et vingt-six roturiers.
> *(Mardoche,* XXXVII).

Espronceda:

> Tú al que otros tiempos acertaba apenas
> a escribir con fatiga una carta,
> Animas a dictar páginas llenas
> De verso y prosa en abundante sarta:

[55] En Leopardi, el sufrimiento—estado natural del hombre—es el signo positivo, en tanto que la felicidad será sólo puro accidente, signo negativo. Esta concepción shopenhaueriana alcanza en Leopardi sincera convicción.

[56] Churchman no cree que Espronceda imitase a Musset: «I know no proof that he ever imitated Musset» *(Op. cit.* p. 163).

Político profundo en sus faenas,
Folletos traza, artículos ensarta,
Suda y trabaja y en manchar emplea
Resmas para envolver alcaravea.

(I, 774-81).

A Víctor Hugo también le agradaban las digresiones y amplificaciones grandielocuentes, e incluso pasar du *coq-à-l'âne*, como en el caso siguiente:

Tout le prodige humain, noir, vague, illimité;
La liberté brisant l'immuabilité;
L'Horeb aux flancs brûlés, le Pinde aux pentes vertes;
Hicétas précédant Newton, les découvertes
Secouant leurs flambeaux jusqu'au fond de la mer,
Jason sur le dromon, Fulton sur le steamer;
La Marseillaise, Eschyle, et l'ange après le spectre,
Capanée est debout sur la porte d'Electre,
Bonaparte est debout sur le pont de Lodi

(*La légende des siècles.*—La Vision, 92-100).

Todo esto, ¿no recuerda al Byron de la siguiente *stanza:*

This is the patent age of new inventions
For killing bodies, and for saving souls,
All propagated with the best intentions;
Sir Humphry Davy's lantern, by which coals
Are safely mined for in the mode he mentions,
Tombuctoo travels, voyages to the Poles,
Are ways to benefit mankind, as true,
Perhaps, as shooting them at Waterloo.

(*Don Juan*, I, 132).

b) *Elementos autobiográficos.*—En su afán *yoísta*, el romántico interviene hasta en su propia obra con reflexiones que pretenden ser trascendentales y que a menudo sólo son pueril anécdota. Veámoslo. Musset:

Cette vie est à tous et celle que je mène
Quand le diable y serait, est une vie humaine.
«Alors, me dira-t-on, vous vous mettez en scène.»
—Pas du tout, cher lecteur—je prends à l'un le nez
A l'autre le talon, à l'autre,— devinez.

(*Namouna*, I, XX).

Espronceda:

¿Que no fuera yo Adán, sino Espronceda?
Ni el primer hombre, ni el varón segundo,
Sino Dios sabe el cuántos, que no tengo
Número conocido, y me entretengo
En este mundo tan alegre y vario
Como en jaula de alambres el canario
Divertido en cantar mi *Diablo Mundo*.
(III, 22-28).

Y Byron:

My days of love are over; me no more
The charms of maid, wife, and still less of widow,
Can make the fool of which they made before,—
In short, I must not lead the life I did do;
The credulous hope of mutual minds is o'er,
The copious use of claret is forbid too,
So for a good old-gentlemanly vice
I think I must take up with avarice.
(Don Juan, I, 216).

c) *Duda, aparente, sobre el interés del tema.*—Parece de buen tono afectar cierta negligencia, insinuando falta de convicción acerca del valor literario del asunto elegido y sobre el cual se escriben centenares y aun miles de versos:

Musset:

Je reconnais bien là ma tactique admirable.
Dans tout ce que je fais j'ai la triple vertu
D'être à la fois trop court, trop long et décousu,
La poème et le plan, les héros et la fable,
Tout s'en va de travers, comme sur une table
Un plat cuit d'un côté pendant que l'autre est cru.
(Namouna, III, II).

Espronceda:

Cuanto diciendo voy se me figura
Metafísica pura,
Puro disparatar, y ya no entiendo, etc.
(III, 160-62).

Musset:

Il faut cependant bien que je vous intéresse
A mon pauvre héros.—Dire qu'il est pacha
C'est un moyen usé, c'est una maladresse.
(Namouna, I, XXVII).

d) *Prosaísmo.*—No todo es materia a poesía. Rivas, por ejemplo, afea alguno de sus más hermosos romances, y sobre todo *El Moro expósito,* con la intromisión de elementos que ni aun en prosa vil ofrecen el menor interés. Veamos en Musset:

> Ce fut aux premiers jours d'automne, au mois d'octobre,
> Que Mardoche revint au monde.—Il était sobre
> D'habitude et mangeait vite.—Son cuisinier
> Ne le gênait pas plus que son palefrenier.
>
> *(Mardoche,* X).

Y Espronceda:

> Así yo meditaba
> En tanto me afeitaba
> Esta mañana mismo, lamentando
> Cómo mi negra caballera riza,
> Seca ya como cálida ceniza,
> Iba por varias partes blanqueando.
>
> (III, 14-19). [57].

Pero es Byron quien llega al colmo del prosaísmo en esta mirífica *stanza:*

> But here is one prescription out of many:
> «Sode sulphat, 3 vj. 3fs. Mannae optim.
> Aq. fervent. f. z i B tinct. Sennae
> Haustus» (and here the surgeon came and cupp'd him),
> «R. Pulv. Com. gr. iij. Ipecacuanhae
> (With more beside if Juan had not sot atopp'd em.)
> «Bolus Potassae Sulphuret, sumendus,
> Eat haustus ter in dis capiendus».
>
> *(Don Juan,* X, 41).

e) *Voces extranjeras.*—«Dandysmo», «snobismo», anglofilia, todo ello unido, aparece en más de un poeta de esta época. En Musset son voces inglesas o italianas; en Espronceda, francesas, aunque también se le desliza un *bill* de relumbrón (I, 172).

---

[57] «Fue aquella la postrera vez que mis brazos le estrecharon y mis ojos le vieron. Su hora suprema se acercaba veloz; el ángel de la muerte tenía ya levantada sobre aquella hermosa cabeza, cuyo magnífico cabello *no matizaba todavía una sola cana*» P. DE LA ESCOSURA, *Op. cit.* p. 35. (Cf. nota n.° 16).

Musset:

> Mais jamais l'insensé, jamais le moribond,
> Celui qui perd l'esprit, ni celui qui rend l'âme,
> N'ont oublié la voix de la première femme
> Qui leur dit tout bas ces quatre mots si doux
> Et si mystérieux: «My dear child, I love you!»
>
> (*Mardoche*, IX).

En Espronceda, un sastre es un *esprit fort* (I, 805); hallamos también *L'eau véritable* de colonia rosa (I, 842), o «Por seguir en octavas este canto/Débilmente contar *dévouement* tanto» (III, 600-1).

También aquí el agua parece manar de la fuente byroniana:

> This should be «entre nous», for Julia thought
>
> (*Don Juan*, I, 84).

O:

> I know that what our neighbours call «longueurs».
>
> (*Don Juan*, III, 97).

f) *Otras similitudes.*—Abusivo parecería, sin duda, suponer que la idea de la desnudez de Adán—que es lo más natural del mundo, y exigida, además, por el asunto mismo del poema—viniese a Espronceda a través de Musset. Limitémonos a decir que en Musset, Namouna

> ... était nu comme Eve à son premier péché
>
> (*Namouna*, I, I, 6)

Y en Espronceda:

> Desnudo, en tanto, el nuevo mozo avanza.
>
> (III, 994).

Adán, como Namouna, es *bon enfant*, puro, ingenuo, pero impulsivo y voluntarioso:

> C'était un bon enfant dans la force du terme;
> Très bon—et très enfant—; mais, quand il avait dit:
> «Je veux que cela soit», il était comme un terme.
>
> (*Namouna*, I, XVII).

Como niño que cándido se esfuerza,
Y hacerse el hombre en su candor presume,
Y la echa de ánimo y de fuerza,
Miente, blasfema, fuma, aunque no fume,
No hay nadie sobre él que imperio ejerza.

(IV, 290-94).

gf) *Sentido práctico.*—Tanto en Musset como en Espronceda, y algo también en Byron, hay cierto sentido práctico, que se expresa de la manera siguiente:

Eh bien! en vérité, les sots auront beau dire,
Quand on n'a pas d'argent c'est amusant d'écrire...

(*Namouna*, I, I).

En tanto ablanda, ¡oh público severo!
Y muéstrame la cara lisonjera:
Esto le pido a Dios, y algún dinero.

(I, 846-48).

Esto, naturalmente, viene de Byron:

But for the present,gentle reader and
Still gentler purchaser! the bard— that's I—

(*Don Juan*, I, 221).

Y se puede apreciar mejor aún en los versos siguientes:

Caro lector, al otro canto espera,
El cual seguirá, se entiende,
Si éste gusta y la edición se vende.

(I, 852-54).

Haya imitación de Musset o no, en el sentido que rechaza Chruchman (*Op. cit*, pág. 163), imitación en la que nosotros, a pesar de lo expuesto, no creemos demasiado, sí hay, en cambio, semejanzas de ambiente temático, además de que sobre Musset y Espronceda se ciernen las sombras tutelares de Goethe y Byron; y esta difusa atmósfera se percibe—vagamente—en *Rolla*, en *Les Nuits*, con su vuelo filosófico, sus digresiones, sus cambios métricos, etc. Musset ha hablado de *l'affreuse désesperance* en la misma época

en que Manfred, Chatterton, Obermann y tantos, tantísimos héroes post-wertherianos vivían, como dice Enrique Gil, «en el desolado escepticismo de *Childe Harold*» [58], porque el romántico, al romper con la tradición más o menos racionalista del siglo XVIII, trata de realizar en sí mismo, y en su obra, lo que Höderlin llama *höchsten Leben*.

II.—VÍCTOR HUGO.—*Les Djinns*.—Brereton ha señalado, sin insistir demasiado en ello, la semejanza existente entre ciertos versos de la *Introducción*, de *El Diablo Mundo*, y el poema de Víctor Hugo titulado *Les Djinns (Les Orientales*, XXVII.—1829). Los «djinns» (voz árabe que significa genio o espíritu nocturno), ofrecen, en efecto, cierto vago parecido con versos de Espronceda, semejanza de que se podrá juzgar por los textos siguientes:

Dans la plaine
Naît le bruit
C'es l'haleine
De la nuit.

(Les Djinns, 9-12).

¿Qué rumor
Lejos suena,
Que el silencio
En la serena
Negra noche interrumpió?

(Introd. 16-20).

C' est l'essaim des Djinns qui passe
Et tourbillonne en sifflant.

(Ibídem. 41-42).

Vago enjambre de vanos fantasmas
De formas diversas, de vario color.

(Introd. 60-62).

Les ifs que leur vol fracasse
Craquent comme un pin brulant.

(Ibídem. 43-44).

Lanzando bramidos hórridos
Y tronchando añosos árboles.

(Introd. 96-97).

Leur troupeau, lourd et rapide
Volant dans l'espace vide,
Semble un nuage livide
Qui porte un éclair au flanc

(Ibídem. 45-48).

Irresistible ímpetu
Teñida en colores lívidos,
Gigante forma flamígera
Cabalga en el huracán.

(Introd. 98-101).

De leurs ailes lointaines
Le battement décroît,
Si confus dans les plaines,
Si faible, que l'on croit
Ouïr la sauterelle

Cómo zumba sonante a lo lejos
El doliente rugido del mar,
Cuando rompe en las rocas sus olas
Fatigadas de tanto luchar.

[58] *Semanario Pintoresco*, Madrid, 1840, II, p. 222.

Crier d'une voix grêle
Ou pétiller la grêle
Sur le plomb d'un vieux toit.

(Ibídem. 81-88).

Así, en turbio veloz remolino
El diabólico ejército huyó.
Vagarosas pasaron sus sombras
Y el crujir de sus alas sonó.

Introd. 602-5-10-13).

On doute
La nuit...
J'écoute:-
Tout fuit,
Tout passe...

(Ibídem, 113-16.

¿Es verdad lo que ver creo?
¿Fué un ensueño lo que vi
En mi loco devaneo?
¿Fué verdad lo que fingí?

(Introd. 648-51).

Hasta aquí las similitudes se refieren a contenido; sin embargo, ¿no será exagerada la afirmación de Brereton que «toute l'Introduction semble s'inspirer des *Djinns*»? (*Op. cit,* p. 120). La analogía parece reforzarse por la similitud métrica:

Dans la plaine
Naît le bruit
C'est l'haleine
De la nuit.
Elle brame
Comme une âme
Qu'une flamme
Toujours suit. [59].

(Ibídem. 9-16).

Densa niebla
Cubre el cielo,
Y de espíritus
Se puebla
Vagarosos,
Que aquí el viento
Y allí cruzan
Vaporosos
Y sin cuento

(Introd. 28-36).

Sin embargo, Espronceda no necesitaba salir de la lírica española para hallar versos cuatrisílabos y aun de tres. Ejemplo de los primeros lo hay en la *Historia Troyana* (siglo XIII), en los *Siete*

[59] Según León DEFFOUX, *Le pastiche littéraire,* París, 1932, pp. 81-82, el ritmo de los *Djinns* se empleó para caricaturizar a Víctor Hugo:

Cet homme
Ce got,
Se nomme
Hugo!
Sa trace
S'efface-
Ra...
Il passe
Lá!

Los *Djinns* fueron traducidos al español, bajo el título de *Los Duendes,* por la Avellaneda. Zorrilla los imitó en *Un testigo de bronce* y en *La azucena silvestre.*

Salmos de Pedro Guillén de Segovia (siglo XV), y más recientemente, en *La noche de insomnio y el alba* de Gertrudis Gómez de Avellaneda sin contar con los pies quebrados de Mena, Costana, Jorge Manrique, etc., etc. Y versos cuatrisílabos aparecen asimismo en numerosas poesías de Espronceda, tales como la *Canción del Pirata*, *El reo de muerte* (aquí trisílabos), *El verdugo*, e incluso en *El Estudiante de Salamanca*.

III.—LAMARTINE.—*Jocelyn*.—¿Tuvo conocimiento Espronceda de lo que decía Lamartine en el *Avertissement* a la primera edición de *Jocelyn* (15 de enero de 1836)? El autor de las *Méditations* escribía:

> ... je cherchais quel était le sujet épique approprié à l'époque, aux moeurs, à l'avenir, qui permît au poète d' être à la fois local et universel, d'être merveilleux et d'être vrai, d'être immense et d'être un.

Porque Lamartine, como Chateaubriand, como Víctor Hugo, soñaba con realizar una epopeya «humanitaria» que, partiendo del pasado—no, como en Espronceda, del presente—, comprendiera desde el Diluvio hasta el Juicio final, pasando por los Patriarcas, los Profetas, el Cristianismo, los Mártires y la Caballería. Y, como dice uno de los biógrafos de Lamartine, «cette série d'épreuves devait symboliser le rachat de l'humanité après la chute, et sa lente ascension vers la Lumière» [60]. A este inmenso designio, impregnado de espíritu religioso y cristiano, como toda la obra de Lamartine, se refiere *Jocelyn* y también *La chute d'un ange* (1838). Si se puede, en rigor, admitir que en el espíritu de Espronceda entrase la intención de hacer una epopeya humanitaria, no creemos que lo dominase un pensamiento religioso, sino la idea de presentar al Hombre en pugna con la Sociedad y en rebelión contra una divinidad abstracta que lo mismo podía ser la Moral, que la Ley, el Mal, el Pecado, el Diablo mismo, o cualquier otra entelequia. Tampoco cabe pensar que los magníficos alejandrinos de Lamartine, con su martilleo y su marmórea frialdad, tengan nada que ver con las octavas endecasílabas, los serventesios, las redondillas, los versos de pie quebrado, etc, de Esproneda. Sin

[60] Claude JODRY, *Lamartine*. París, 1935, p. 6.

embargo, en el *Choeur des Cèdres du Liban*, de *La chute d'un ange*, que, como el *Canto a Teresa*, es ajeno al poema, hay algo de las variaciones métricas que se hallan en la *Introducción* de *El Diablo Mundo*. En cuanto a *Jocelyn*, también hay en esta obra una visión nocturna, a la manera manfrediana, con invocación a Osián, a las fuerzas de la Naturaleza y a Jehová:

Et je croyais saisir dans l'ombre du nuage	Hórrida turba quizá
L'ombre de Jéhova qui passait dans l'orage	Que en tormenta y confusión
Et je croyais dans l'air entendre en longs [echos	A anunciar al mundo va Su ruina y desolación,
La voix que la tempête emportait au chaos;	Mensajero de Jehová.
(*Jocelyn*, 2ème. époque, fév. 1793, 71-74).	(*Introd.* 235-39).

No obstante, fuera de ciertas analogías de carácter general, la obra de Lamartine y la de Espronceda son diametralmente opuestas, aunque no fuese más que por la profunda religiosidad de la primera y el espíritu un tantico heterodoxo que anima a la segunda.

IV.—EDGAR QUINET: *Ahasvérus*.—Algunos de los rasgos—sólo algunos, naturalmente—que G. Lanson atribuye a la personalidad de Edgar Quinet convienen a Espronceda. Estos, por ejemplo: «esprit large e intelligent, avec quelque chose d'incohérent et de nuageux»... «artiste insuffisant»... «faiseur d'apocalypses», etc. En cambio, Quinet conocía muy bien a los grandes escritores alemanes, a Herder sobre todo, y, con Michelet, representa un interesante momento de la crítica literaria francesa.

En 1833, Quinet dio a conocer su poema en prosa *Ahasvérus* [61], la leyenda del Judío Errante, cuya forma española es *Juan Espera en Dios* y la alemana *Ewiger Jude*, poema basado en el relato de Paul von Eitzen, obispo de Schleswig. Gaston Paris supone que la relación de Eitzen (1602) deriva de la *Historia Major*, de Matthieu Paris, publicada, en Londres, en 1571 y reimpresa en Zurich en 1586. La leyenda, que data probablemente del siglo VII, tiene por personaje a cierto Malco, portero de Caifás, condenado a errar eternamente por haber ofendido al Señor; pero en el personaje se ha visto a Caín expiando su fratricidio; y las inter-

[61] Edgar QUINET, *Oeuvres complètes*. París, 1858, T. VII.

pretaciones han ido aún más lejos: se le han atribuído otros simbolismos transcendentales: para unos (y aquí nos relacionamos con Espronceda), es el emblema de la Humanidad en su marcha constante hasta la consumación del mundo; para otros, el Judío Errante reúne en sí a Caín, Wodan, Rudra, Jerjes y Jesús; y, en opinión de Schöbel, es «la evolución de la guerra, estado original de la humanidad, conduciendo a la paz, que es su estado típico» [62]. En su más sencilla acepción es la historia del hombre que desde el año 33 de J. C. hasta la fecha no ha cesado de caminar.

En el caso de *Ahasvérus* y de *El Diablo Mundo* no se trata de cotejar textos, ni aun de averiguar si Espronceda leyó el poema de Edgar Quinet—Espronceda retornó a España precisamente en 1833—, lo que parece secundario, sino de saber si hubo jamás en la mente del poeta español el pensamiento de asociar a los temas de su obra el del Judío Errante. En todo *El Diablo Mundo* sólo se hallan algunos versos en los que pueda ser posible ver una alusión al personaje. Las alusiones son algo vagas, pero acaso revelen una asociación esotérica con el tema del Judío Errante.

V.—THÉOPHILE GAUTIER: *Albertus.*—Ya hemos advertido al comienzo de este estudio: el hecho de aducir un texto que, según nosotros, ofrezca analogías con *El Diablo Mundo,* no implica sistemáticamente la convicción de que Espronceda se inspirase en él: acaso ni tan siquiera lo conociese y las analogías pueden ser enteramente fortuitas. Sin embargo...

De 1831 (Espronceda se halla por este entonces en París) data un mediocre poema de Théophile Gautier intitulado *Albertus, ou l'âme et le péché. Légende théologique. Poème,* bajo el exergo: *You shall see anon; 'tis a knavish piece of work (Hamlet,* III, ii). Este poema, publicado en 1832 (y retocado en 1845), se compone de 122 estrofas de doce versos alejandrinos cada una [63], en los que aparece netamente manifiesto, como en Espronceda, el doble influjo de Goethe y Byron, mucho más patente el segundo que el

[62] SCHÖBEL, *La légende du Juif Errant,* París, 1877, citado por G. París, *Légendes du Moyen Age,* París, 1908, I, pp. 150 a 186 y II, pp. 187 a 221.

[63] Théophile GAUTIER, *Poésies complètes.* París, 1910, T. I. pp. 120-184.

primero, aunque éste se muestra, en cambio, plenamente, en el siguiente soneto que recuerda vagamente las consideraciones pseudo-filosóficas de Espronceda:

> Comme la vie est faite! et que le train du monde
> Nous pousse aveuglément en des chemins divers!
> Pareil au Juif maudit, l'un, par tout l'univers,
> Promène sans repos sa course vagabonde;
>
> L'autre, vrai docteur Faust, baigné d'ombre profonde,
> Auprès de sa croisée étroite, à carreaux verts,
> Poursuit de son fauteuil quelques rêves amers,
> Et dans l'âme sans fond laisse filer la ronde... etc.
>
> (*Destinée*) [64].

Se hallan en *Albertus* todos los típicos elementos de la imitación byroniana, que ya hemos visto en Musset: digresión, ironía, yoísmo, desdén señorial, mezcla de ingredientes exóticos—ingleses, italianos y españoles—, etc.: se intuye el influjo de *Cain*, de *Heaven and Earth*, de *Don Juan*, etc., etc. Y al mismo tiempo, se entrevé la imitación, más o menos encubierta, de *Rolla*, de *Eloa* y de *Ahasvérus*, e incluso de algunas leyendas de George Sand y de la *Corinne* de Madame de Staël, amen de otras muchas reminiscencias librescas. Pero todo esto, interesante para la crítica francesa de la obra gautiana, no lo es para nosotros sino en cuanto puro antecedente de un clima poético caldeado por el hálito byroniano.

Lo que sí nos importa, y mucho, es señalar—creemos que por vez primera—las sorprendentes analogías que existen entre *Albertus* y *El Diablo Mundo*. Una comparación de textos, aunque sea algo extensa, mostrará dichas analogías. Veamos:

> Los ojos abre de resplandor inciertos
> La luz buscando que en su luz excita,
> Sienten grato calor sus miembros muertos,
> Con nuevo ardor su corazón palpita.

[64] Compárese con:

> Es ridículo asaz y harto indiscreto:
> Vamos andando, pues, y haciendo ruido,
> Llevando por el mundo el esqueleto
> De carne y nervios y de piel vestido.
>
> (*D. M.* III, 328-31).

La sangre hierve en las hinchadas venas,
Siente volver los juveniles bríos,
Y ahuyentan de su frente albas serenas
Los pensamientos de la edad sombríos.

Y desprendidas ráfagas de lumbre
Su cuerpo bañan y su sien circundan;
Torrentes mil de la argentada cumbre,
Vertiendo vida, en su esplendor le inundan.

Y bajando la diosa encantadora,
Mecida en olas de encendido viento,
En torno de él la tropa voladora
Esparce juventud y movimiento.

Y en su rostro se pinta la hermosura,
Viste su corazón la fortaleza,
Brilla en su frente juvenil tersura,
Negros rizos coronan su frente.

(I. 550-69).

Así se opera el rejuvenecimiento de Don Pablo. Y esta metamórfosis la sintetiza Espronceda en otro lugar:

Y era el año cuarenta en que yo escribo,
De este siglo que se llama positivo:
Cuando el que viejo fue, por la mañana,
En vez de hallarse la cabeza cana,
Y arrugada la frente,
Se encontró de repente
Joven al despertar fuerte y brioso.

(III, 84-90).

Ahora bien; en *Albertus* no se trata de un anciano, sino de una vieja bruja, Véronique. Este rejuvenecimiento se opera de modo que recuerda más la *Hexenküche*, de *Faust*, y el elixir mágico, que el milagroso despertar del anciano español. Véanse los elementos clásicos del remozamiento y obsérvese que, como en *Faust*, en *Manfred* y en *El Diablo Mundo*, el prodigio se opera a medianoche, como en Young, Cadalso y otros cultivadores de *la poésie de la nuit et des tombeaux:*

Minuit est le moment voulu pour l'oeuvre inique;
Minuit sonne.—Aussitôt l'infâme Véronique
Trace de sa baguette un rond sur le plancher... etc.

(Albertus, XVIII).

Mais ce n'est pas tout,—pour finir le mystère,
Elle jette un par un ses vêtements à terre
Et se met toute nue;—oh! c'était effrayant!—
Le squelette blanchi dont la bise se joue,
Et qui depuis six mois fait aux corbeaux la moue
Du haut d'une potence, est un objet riant,
Près de cette carcasse aux mamelles arides,
Au ventre jaune et plat, coupe de larges rides,
Aux bras rouges pareils à des bras de homard,
Horror!, *horror*!, *horror*!, comme dirait Shakespeare,
—Une chose sans nom—impossible à décrire
Un idéal de cauchemar!

(*Albertus*, XIX).

Y he aquí el rejuvenecimiento:

Dans le creux de sa main elle prend cette eau brune
Et s'en frotte trois fois la gorge.—Non, aucune
Langue humaine ne peut conter exactement
Ce qui se fit alors!—Cette mamelle flasque,
Qui s'en allait au vent comme s'en va la basque
D'un vieil habit râpé, miraculeusement
Se gonfle et s'arrondit; le nuage de hâle
Se dissipe: on dirait une boule d'opale
Coupée en deux, à voir sa forme et sa blancheur.
Le sang en fils d'azur y court, la vie y brille
De manière à pouvoir même avec une fille
De quinze ans, lutter de fraîcheur.

(*Albertus*, XX).

Como puede apreciarse, entre el viejo espronceciano, que siente hervir sangre nueva en *las hinchadas venas*, y la vieja gautiana que ve su *mamelle flasque* redondearse milagrosamente y *le sang en fils d'azur* correr por sus arterias, hay una similitud extraordinaria. Pero esta similitud la veremos continuarse bajo otros aspectos: en *El Diablo Mundo* es Salada quien ama apasionadamente a Adán, por cuyo amor y creciente desvío pena; en *Albertus* es Véronique la que ama con desenfreno a Albertus, joven pintor, por cuya posesión física lucha y pena también; y una vez obtenida, el joven artista ve desvanecerse entre sus brazos la divina belleza para convertirse de nuevo en la horrible vieja decrépita *à la*

mamelle flasque, lo que no deja de recordar la conversión de Raimundo Lulio o *El mágico prodigioso* [65]:

> Tout à coup, sous ses doigts, ô prodige à confondre
> La plus haute raison! Albertus sentit fondre
> Les appas de sa belle, et s'en aller les chairs... etc.
>
> (*Albertus,* CIV).

Y Gautier termina su *poème homérique* [66]—así lo califica, irónicamente—con estos versos, a la manera de Byron:

> Je vous crois, cher lecteur, assez spirituel
> Pour me comprendre.—Ainsi, bonsoir. Fermez la porte,
> Donnez-moi la pinatte, et dites qu'on m'apporte
> Un tome de Pantagruel.
>
> (*Albertus,* CXXII). [67].

VI. Retorno a España.—En el Canto III de *El Diablo Mundo* se inicia—y afirma en los cantos siguientes, sobre todo en el V-1-2—un perceptible desvío del poeta respecto de sus mentores extranjeros. Designamos este desvío por *retorno a España.* Espronceda llega a un punto de su poema en el que, consciente o inconscientemente—lo primero parece más probable—, se siente atraído por la tradición literaria patria; y de ahí ese volver al regazo materno. Dicho retorno, sin embargo, no podrá enderezar, y menos, aún salvar, un poema frustrado ya *ab ovo,* tanto por su imposi-

---

[65] Cf.—

Cipriano.— *(Descúbrela y ve un esqueleto).*
Mas ¡ay infeliz! ¿qué veo?
¡Un yerto cadáver mudo
entre sus brazos me espera!
¿Quién en un instante pudo
en facciones desmayadas
de lo pálido y caduco
desvanecer los primores
de lo rojo y lo purpúreo?
Esqueleto.— Así, Cipriano, son
todas las glorias del mundo.

(Calderón, *El mágico prodigioso,* IV)

[66] «Qu'on relise *Albertus,* à cet égard. Le romantisme n'a rien produit de plus amusant, de plus gai, de plus plein de force comique: rien, si ce n'est le quatrième acte de *Ruy Blas*». Émile Henriot, *Romanesques et romantiques,* París, 1930, p. 299.

[67] T. Gautier, *Op. cit.*

ble realización como por lo heterogéneo de los elementos que lo integran.

Parece llegado el momento de preguntarse: ¿qué es *El Diablo Mundo?* ¿Qué entraña este título, a primera vista enigmático? Diríase que hay en él una mutua aposición: Diablo-Mundo, Mundo-Diablo, y que pudiera interpretarse igualmente: *el mundo es de naturaleza diabólica* (lo que Escosura ha criticado) [68], o bien *el Diablo se identifica con el Mundo.* Creemos más justa la primera de estas dos interpretaciones: en el pensamiento de Espronceda parece operarse una fusión Diablo-Mundo-Mal, y por ello, cuando considera el mundo bajo el imperio del Diablo, quiere decir, en realidad, bajo la férula del Mal, un poco a la manera de Larra, de Leopardi, de Shopenhauer y de tantos y tantos pesimistas. Es, en suma, la concepción ascético-moral de los Tres Enemigos del Alma: Mundo, Demonio y Carne. Los dos primeros ya aparecen fundidos en el título del poema; el tercero, la Carne, lo representará Salada, que, como Jarifa, e incluso Teresa (no Elvira), son la proyección sensual esproncediana. Pero Espronceda no opone a los tres Enemigos las Tres Potencias del alma: Memoria, Entendimiento y Voluntad. Al Demonio pudiera oponerle Entendimiento; a la Carne, Voluntad, pero ¿y al Mundo? Adán no puede oponerle, en modo alguno la tercera Potencia, la Memoria, de la que carece absolutamente.

Espronceda, a juzgar por la denominación de su obra, pretende simbolizar al Hombre en lucha contra el Mal, que, por vía de integración, identifica con la Sociedad, algo a la manera de Swift. Ahora bien, esta lucha, que en *Faust* se expresa por *Streben* (aspiración-esfuerzo-impulso), afán primordial de vencer en sí mismo todo titanismo, se manifiesta en Espronceda por un abandono casi completo del héroe a las situaciones que la vida le depara; por lo que puede decirse que Adán contribuye muy mediocremente a la elaboración de su propia metamórfosis moral, paralela a la física, que es en él predominante, casi única.

Esto nos lleva a establecer un paralelo Segismundo-Adán, no

[68] *Op. cit*, p. 60. (Cf. nota n.° 16).

intentado hasta hoy, que sepamos, no obstante el nexo evidente que existe entre ambos personajes.

CALDERÓN: *La vida es sueño.*—No creemos, conociendo la psicología de Espronceda y la exigüidad de su formación cultural, que llegase al tema de *La vida es sueño* a través de la leyenda cristiana de Buda, tratada por Aben-Chasdai, en el siglo XIII, por don Juan Manuel *(Libro de los Estados)* en el siglo XIV y, más tarde, por Lope en su *Barlaam y Josafat.* Tampoco nos parece que Espronceda tuviera presente el tema búdico de ignorar el dolor y la muerte hasta los tres encuentros: el anciano, el enfermo y el cadáver, el último de los cuales prefigura el encuentro de los tres vivos (cazadores) con los tres muertos (ataúdes) en los frescos de Orcagna. Existen, sin embargo, indicios, aunque vagos, de este tema en dos circunstancias precisas del poema, situadas ambas en el Canto VI y último. Son:

Primera: encuentro del héroe con la Muerte, esto es, con el cadáver de la muchacha, hija de la dueña del prostíbulo:

> Y en una estancia solitaria y triste,
> Entre dos hachas de amarilla cera
> Un fúnebre ataúd, y en él tendida
> Una joven sin vida
> Que aun en la muerte interesante era. *(D.M.* VI, 446-50).

Cabe suponer también que esta visión no sea puramente intelectiva, sino simple reproducción de una escena real, que Cortón describe así:

> En el piso bajo de una casa de la calle de Santa Isabel, donde Teresa había vivido, se puso su cadáver de cuerpo presente. Se podía contemplarlo desde afuera. La luz de los blandones llegaba hasta la calle oscura y solitaria a altas horas de la noche. [69].

Otro biógrafo añade nuevo pormenor a esta *mise en scène:*

> Sólo lo velaba [el cadáver] una fiel alcarreña, de vistoso refajo, y una mujer de traza sospechosa, seguramente una cuca con ribetes de alcahueta. [70].

[69] A. Cortón, *Op. cit.*, p. 208-10.
[70] Gonzalo GUASP, *Espronceda.* Madrid, s. f. p. 147.

Y otro biógrafo, aún, dice que Espronceda llora junto a la reja y, al amanecer, tambaleándose, llega a su casa y escribe «de un tirón» los 352 versos del *Canto a Teresa* [71].

Segunda: Adán, ante el llanto de la desventurada madre, dice a ésta:

> —Yo, buena madre, ignoro,
> Nuevo en el mundo aún, lo que es la muerte.
> (*D. M.* VI, 617-18).

Tenemos, pues, un ignorar lo que es el dolor-muerte y un encuentro con ésta. Pero, no obstante, pensamos que la coincidencia con el tema calderoniano acaso venga de sugerencias afloradas desde el subconsciente por recuerdos y lecturas... ¿Qué lecturas? Espronceda pudo muy bien leer el Ejemplo XL del *Conde Lucanor:* «De lo que acontesció a un home que ficieron señor de una gran tierra», en el que hay ya una resonancia, acaso lejana, del tema del hombre sometido a una brusca metamórfosis de estado:

> ... en una tierra había por costumbre que cada año facian un señor, y en cuanto duraba aquel año facian todas las cosas que él mandaba, y luego que el año era acabado, tomábanle cuanto había y desnudábanlo y echábanlo a una isla solo que non fincaba home del mundo con él.

¿No evoca esto algo a Segismundo y a Adán? Simbólicamente, la isla puede ser, para el primero, el castillo donde el rey Basilio lo encerrara desde niño; para el segundo, la isla puede ser el aposento de la casa de huéspedes (donde se opera su palingenesia) o, acaso, la celda de la prisión. Por otra parte, en el códice de Puñonrostro (Cap. LIV): «De cómo la onrra deste mundo no es sinon como suenno que passa», se lee:

> Assi fue que un rrey andando vn dia rribera de mar, vido estar vn ferrero durmiendo que se auia echado bebdo en aquella rribera. Et era pobre et moraua enla cibdat do aquel rrey estaua. Et violo el rrey et acatolo e dix alos omnes que conel estauan: «Tomad este omne et leualo al alcaçar a mi posada». Los omnes marauillaronse et tomaron lo durmiendo et leuaronlo asu posada; et fue el rrey conellos et mandolo echar en

[71] J. DE LAS CUEVAS, *Genio e ingenio de don José de Espronceda*, Sevilla, 1942, p. 55.

su cama dormido. Et mando çerrar todas las lumbreras que auie en todo el palacio et mandolo todo encortinar, todo enderredor de la cama, en manera que non veya vn omne a otro. Esto fecho, mando atodos sus doncellas et escuderos en su casa en su cama asy como ael et mas; ca el dixo que tenia en penitençia de estar un tiempo encerrado en un palaçio et non fablar aninguno, et que querrie que aquel fincase en su lugar. Todos los suyos besaron le la mano et dixieron que lo faria[n]; et partido el rrey dellos, metio quanta vianda quiso en vn palaçio et metiose et cerró contra si. Ètesto fecho, el bebdo despertó et comenco de [d]esperezarse, et oyeron lo los seruidores del rrey que lo guardauan, et dixeron luego: «Señor, la vuestra merced» El des quelo oyo, marauillose, et en que lo vido todo escuro tornose adormir et durmio muy mucho en guisa que otra vez vino adespertar. Et des quel dixieron: «Señor, ¿qué vos plaze?» marauillose et dixo que quien lo auia ally echado. Et ellos respondieronle: «Señor, vos os echasteis, que vos sodes el rrey, nuestro señor, a quien nos somos tenudos de seruir». etc., etc.

Y en la comedia *El natural desdichado,* del farsante Agustín de Rojas, que se conserva, inédita, en el Ms. R.—104 de la Biblioteca Nacional, de Madrid, se halla también el mismo tema, acaso derivado de *I Suppositi* del Ariosto (1509) adaptado por George Gascoigne en la época isabelina, y originados todos ellos en el cuento *El durmiente despierto,* de *Las mil y una noches* donde se halla también un antecedente del paso *Las aceitunas,* de Lope de Rueda.

Este despertar brusco a una nueva vida (o apariencia de tal), a un nuevo e insólito estado, ¿lo intuyó Espronceda—caso de haberlo intuído—,de los textos citados, o bien lo leyó, en inglés, en *The Taming of the Shrew,* de Shakespeare (Cf. *Conde Lucanor,* XLV), quien, en la *Induction* de esta deliciosa comedia, presenta un borrachín, Sly, al que un Lord somete a una situación semejante a la del herrero? Compárese el texto anterior con los tres siguientes:

I

Lord. O monstrous beast! how like a swine he lies!
Grim death, how foul and loathsome is thine image!
Sirs, I will practise on this drunken man.
What think you, if he were convey'd to bed,
Wrappp'd in sweet clothes, rings put upon his fingers,
A most delicious banquet by his bed,
And brave attendants near him when he wakes,
Would no the beggar then forget himself?

1. *Hun.* Believe me, lord, I think he cannot choose.
2. *Hun.* It would seem strange unto him when he wak'd.
Lord. Even as a flattering dream or worthless fancy.
Then take him up, and manage well the jest:—
Carry him gently to my fairest chamber,
And hang it round with all my wanton pictures:
Balm his foul head in warm distilled waters,
And burn sweet wod to make the lodging sweet:
Procure me music ready when he wakes,
To make a dulcet and a heavenly sound;
And if he chance to speak, be ready straight,
And, with a low, submissive reverence,
Say,—What is it your honour will command?

(*The Taming of the Shrew*, Induct. sc. I).

I I

Cap. 1.° a vn hombre siento roncar
llegarele a despertar,
hombre.
Cap. 2.° llama po ay
Cap. 1.° oye, a diablo a ganacho
Emper. dejale.
Cap. 1.° dejalle quiero
Cap. 2.° Sin duda que esta echo vn cuero
pues no responde
Cap. 1.° a borracho.
Emper. quereis ver lo q̃ es el mundo.
esperad yo os lo diré
la prueba en este hombre haré
q es exemplo sin segundo
llebareisle como está
a palacio, desnudalde
y en mi propia cama echalde
y como a mi le tratá, etc, etc.

(A. de Rojas. *El natural desdichado)*

I I I

Basilio.—Determiné de encerrrar
La fiera que había nacido,
Por ver si el sabio tenía
En las estrellas dominio.
Publicóse que el infante
Nació muerto, y prevenido
Hice labrar una torre
Entre las peñas y riscos
De esos montes, donde apenas
La luz ha hallado camino,
Por defenderle la entrada
Sus rústicos obeliscos.
.....

Allí Segismundo vive
Mísero, pobre y cautivo,
Adonde sólo Clotaldo
Le ha hablado, tratado y visto.

(Calderón, *La vida es sueño*, jorn. II).

Como resumen de lo que antecede, suponemos que *La vida es sueño* puede ser un precedente, casual o deliberado, pero parcial, de ciertas motivaciones de *El Diablo Mundo*, a pesar de que algunas similitudes conceptuales, y aun estructurales, puedan hacer suponer algo más. Veámoslas:

Sin tener en cuenta la reiteración del motivo *sueño, ensueño, soñar*, etc. [72] que hay en *El Diablo Mundo*, la cual se puede considerar como un lugar común de toda poesía más o menos onírica, y que, en cuanto a la española, alcanza gran intensidad en Antonio Machado [73], se podrá apreciar una neta indicación calderoniana en los siguientes versos:

Sueña el que a medrar empieza,
Sueña el que afana y pretende,
Sueña el que agravia y ofende,
Y en el mundo, en conclusión,
Todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.
Yo sueño que estoy aquí
Destas prisiones cargado,
Y soñé que en otro estado
Más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
Una sombra, una ficción,
Y el mayor bien es pequeño
Que toda la vida es sueño,
Y los sueños sueño son.

(*La vida es sueño*. Jorn. III [73 bis]).

Dicha es soñar, porque la vida es sueño,
Lo que fingió tal vez la fantasía,

---

[72] Hemos contado en el poema unas cuarenta menciones oníricas, lo que no es excesivo comparado con otras voces, tales como *mujer* (72) y, alma (70) y, sobre todo *amor* (110).

[73] Bousoño, *Op. cit.*, p. 142.

[73 bis] Citamos por *Don Pedro Calderón de la Barca. Obras completas. Textos íntegros según las primeras ediciones y los manuscritos autógrafos* que saca luz a Luis ASTRANA MARÍN. Madrid, 1951. Tomo I. Dramas. *La vida es sueño*, jor. III, p. 243. En otras ediciones los versos del texto figuran en la jorn. II.

Cuando embriagada en lánguido beleño,
A las regiones del placer nos guía:
Dicha es soñar, y el rigoroso ceño
No ver jamás de la verdad impía:
Dicha es soñar y en el mundano ruido
Vivir soñando y existir dormido.
. . . . . .

Sueños son los deleites, los amores,
La juventud, la gloria, la hermosura,
Sueños las dichas son, la desventura:
Triunfos, caídas, bienes y rigores
El sueño son que hasta la muerte dura,
Y en incierto y continuo movimiento
Agita al ambicioso pensamiento.

(El Diablo Mundo, I, 640-47 y 657-63).

Similitudes semi-conceptuales y semi-formales aparecen entre las famosas décimas del monólogo de Segismundo, en las que Menéndez Pelayo veía «trepar la funesta y desmedrada vegetación del falso lirismo», y los versos siguientes:

Nace el pez, que no respira,
Aborto de ovas y lamas,
Y apenas bajel de escamas
Sobre las ondas se mira,
Midiendo la inmensidad
De tanta capacidad
Como le da el centro frío, etc.

(La vida es sueño, I).

Vistes aquel pez dorado
Que en tu casa en un fanal,
Breve lago de cristal,
Da vueltas aprisionado,
Y en la ventana al sol mira
Tejiendo en torno colores,
Y en las macetas las flores
Donde la brisa suspira, etc.

(El Diablo Mundo, V, 77-84.)

Pero no es la analogía externa, por muy significativa que sea, lo que nos lleva a afirmar la semejanza existente entre las dos obras, sino la entraña de las mismas. El paralelo siguiente trata de establecer la evidencia:

SEGISMUNDO

a) Segismundo, encerrado desde la infancia en un castillo, vive ausente de la vida real, ausente de toda posibilidad de expresar su facultad volitiva: vive, en suma, *en la noche de la nada*, en una especie de existencia prenatal que acaso recuerde el origen volcánico, subterráneo del primer hombre [74].

b) Debido a la carencia de poder sobre sí mismo, Segismundo «on peut donc le regarder comme à l'état de nature, et ses instincts se manifesteront d'autant plus violents qu'il déborde d'une vigueur jusqu'ici restée sans emploi» [75]. Del personaje Segismundo, que es cifra y compendio del drama calderoniano, se desprende una filosofía a la vez ontológica y ética: el hombre, *en estado de naturaleza*, es una especie de bestia feroz que ha de triunfar de sus instintos por una razón impuesta del exterior.

c) Segismundo recibe en la prisión, de su ayo Clotaldo, ciertos rudimentos de instrucción que, por falta de ocasión de aplicarlos, son letra muerta, seca teoría un tanto fosilizada: sólo el contacto humano podrá vitalizarlos y darles un contenido, una realidad.

ADÁN

a) Adán vive *en la noche de la nada*, también, la noche de su existencia sin memoria, equivalente a la prisión de Segismundo. E independientemente de esta prisión simbólica que significa la ausencia de todo *Erlebnis*, hay la circunstancia de otra prisión, real ésta, en la cárcel de Madrid.

b) Adán vive también *en estado de naturaleza* y de primitivismo adámico e incluso preadámico. Y ello debido a:
1.°.—Ausencia de palabra.
2.°.—Carencia de noción del Biel y del Mal.
3.°.—Predominio de los instintos, como en Segismundo.
Adán no conoce otra ley que la de sus impulsos, que el Poeta nos describe, no sólo con apasionado entusiasmo—lo que está dentro de la concepción romántica —, sino que ve en ellos una razón que ocupa el lugar del razonamiento.

c) Adán también recibe cierta instrucción, enteramente *sui generis*, del tío Lucas. Aunque en nada sean comparables estas instrucciones, existe, no obstante, la circunstancia de haber un mentor en uno y otro caso. (El Ingenuo, de Voltaire, recibe, asimismo, si no instrucción, consejos del jansenista Gordon).

[74] Werner Wolff *Naissance du monde. Concepts et symboles selon la Bible*. Neufchâtel, 1956 (p. 207) atribuye a Adán origen volcánico e ígneo. Según Wolff, la palabra *dam*, que constituye la raíz de *a-dam*, significa sangre, la cual, por transposición se convierte en arcilla o tierra roja; y como Job (XXVIII, 5) dice que «La tierra de donde sale el pan está consumida en sus entrañas como por el fuego», deduce—de éste y otros textos bíblicos y platónicos *(Timeo, 80, e)*—, el origen volcánico del primer hombre.

[75] Louis DUBOIS. Notas a *La vida es sueño*. Col. «Les classiques espagnols», Paris-Toulouse, s. a. p. XXVII.

d) Segismundo sale de la prisión para reinar, cuando, al fin, su padre, el rey Basilio, se decide a intentar el experimento de ponerlo frente a la vida y ver así su capacidad de dominio sobre sí mismo y su aptitud para ejercer el poder. La prueba da un resultado totalmente negativo: Segismundo, en quien el predominio de los instintos subsiste, se muestra incapaz de un comportamiento humano. ¿Cuál es su primer *acto de acción?* Tirar por la ventana a un hombre que había tratado de oponerse a sus desmanes, y tratar de forzar a una mujer [76]

e) Segismundo, al salir de la prisión y verse transportado al palacio real, exclama:
¿Yo en palacios suntuosos?
¿Yo entre telas y brocados?

(La vida es sueño, II, 243-44).

f) Fracasada la prueba, Segismundo vuelve a su encierro,

d) Adán, cuando sale de la cárcel (la que pudierámos llamar su *segunda prisión,* puesto que la otra, la de su noche sin memoria-experiencia, subsiste), también es para reinar. ¿Sobre qué? Sobre el reino de la vida, del amor y quizá, más tarde, de la gloria. ¿Se muestra Adán capaz de ello? No: apenas si logra otra cosa que ejercer un tiránico imperio sobre la carne y el alma de una pobre muchacha. ¿Cuál es su primer *acto de acción?* Asociarse a una pandilla de perdularios para perpetrar un robo nocturno.

e) ¿No recuerda esto algo el pasmo de Adán al verse en presencia de los esplendores del palacio de Alcira?

Y aquí contempla y palpa los colores. / Del rico pabellón de oro bordado.

(El Diablo Mundo, VI, 161-62).

f) Fracasado el primer contac-

[76] He aquí, en orden a similitudes, cuatro casos de *súbito impulso amoroso:*

1.° En GOETHE.—Fausto, apenas acaba de conocer a Margarita *(Strasse,* 2.605-2.677), cuando pretende, horas no más después del encuentro, y aquella misma noche, satisfacer su impulso amoroso *(Abend,* 2.677-2.717), para lo cual penetra subrepticiamente, con Mefistófeles, en la *kleines reinliches Zimmer.*

2.° En VOLTAIRE.—El Ingenuo penetra de improviso en la alcoba de la señorita de St. Yves, diciendo arrebatado: «Je vous épouse!» *(L' Ingénu,* chap. VI).

3.° En CALDERÓN.—Segismundo, apenas ve a Rosaura, trata de violentarla:
Segis.—¡Hola! dejadnos solos y esa puerta se cierre ,y no entre nadie.
Rosau.—Yo soy muerta.
(La vida es sueño, II).

4.° En ESPRONCEDA.—Adán en presencia de Salada y ante el obstáculo que le oponen las rejas del calabozo:
Porque acercarse a ella no le deja,
Trémulos de furor sus miembros laten
Y sus arterias dolorosas baten.
(D. M. IV, 350-52).

a su oscuridad, a *la noche de la nada*, en la cual, no obstante, luce un ligero destello, y éste, ayudado por la fugaz experiencia que le ha dado su precaria libertad, será suficiente para hacerle reflexionar y tratar de modificar su conducta anterior. La aventura no habrá sido más que un sueño, una pesadilla. La segunda prueba, en cambio, tendrá un despertar feliz. ¿Por qué? Por haberse impuesto la razón a los instintos. Y Segismundo ya podrá reinar.

to social, Adán, después del robo frustrado en el palacio de la condesa de Alcira, también retorna a su prisión, la primera, la de sus instintos, y de ahí ese errar por las calles, desamparado, hasta dar con el prostíbulo. Y, como en el caso de Segismundo, también hay un destello de luz en su espíritu—nacido ante el lecho de la condesa de Alcira—, destello que acaso sea el *inicio de una memoria-experiencia*. Y ésta se manifiesta ante el cadáver de la muchacha: superposición de dos elementos: a) retorno del Poeta, no de Adán, a la imagen de Teresa; b) nacimiento de una ética en la conciencia de Adán. Para éste, la aventura nocturna también habrá sido un sueño. ¿Podrá reinar? Aquí el Poeta nos abandona.

Hay, claramente en Segismundo y menos claramente en Adán, un triunfo del libre albedrío (victoria de Molina sobre Báñez), que, según A. Reyes, es la segunda columna sobre que reposa el drama calderoniano [77]. Es de observar que Adán, a diferencia de Segismundo, no tiene demasiada conciencia de su inferioridad social ni de su falta de libertad moral, y no se puede dar en él el *apurar cielos pretendo*. Esta ausencia de conciencia dimana de la falta de pasado-memoria-experiencia, por lo que Moreno Villa dice, justamente: «Si ese hombre entra en la vida sin recordar siquiera que tuvo otra, ¿de qué le sirve el haberla tenido?» Ya hemos dicho en otro lugar de este estudio que Adán «no reproduce un tipo pasado, *no vuelve atrás*», «no recobra una mocedad que nunca tuvo».

FRANCISCO CARAVACA
París.

[77] A. REYES, *Un tema de la vida es sueño*, en *Trazos de historia literaria*. Buenos Aires, 1951, p. 73.

UN ERROR DE GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

Cuando se equivoca un crítico tan perspicaz y meticuloso como don Marcelino Menéndez Pelayo no es siempre fácil encontrar una explicación. Normalmente a don Marcelino no le faltaba la memoria. Así es que en verdad sorprende que en la *Historia de la poesía hispano-americana* diga el insigne polígrafo español que el drama *La verdad vence apariencias*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, procede del *Werner*, drama de Byron «que a su vez había tomado el argumento de una novela alemana...» [1] ¿Qué novela alemana? ¿De qué autor? Menéndez Pelayo no nos proporciona ni el título de la novela ni el nombre de su autor. En 1924 el profesor Edwin B. Williams se ocupó del problema [2] y más recientemente Max Henríquez-Ureña, recogiendo las precisiones de Williams, también llamó la atención al error de Menéndez Pelayo:

> A su vez Lord Byron lo que hizo fue escenificar la novela *Kruitzer* o *Una historia alemana (Kruitzer or The German's Tale)*, de la escritora inglesa Harriet Lee (1757-1851) que en unión de su hermana Sofía (1750-1824), publicó, de 1797 a 1805, una colección de narraciones conocida como *Lee's Canterbury Tales*... Menéndez Pelayo... anota que Byron había tomado el argumento de una novela alemana... [3]

---

[1] *Historia de la poesía hispano-americana* (Madrid, 1911), I, pág. 267, nota 1.

[2] *The Life and Dramatic Works of Gertrudis Gómez de Avellaneda* (Philadelphia, 1924), pág. 68.

[3] *Panorama histórico de la literatura cubana* (Nueva York, 1963), I, 210, nota 173.

Ahora bien: si Williams y Henriquez-Ureña tienen razón, ¿cómo pudo equivocarse el ilustre don Marcelino?

Al leer el prólogo de *La verdad vence apariencias* se da uno cuenta de que Menéndez Pelayo no ha hecho más que aceptar al pie de la letra lo que Gertrudis Gómez de Avellaneda afirmaba acerca de su pieza teatral: «...El nuevo drama que someto al inapelable fallo del público, me ha sido inspirado por otro del célebre Lord Byron, titulado *Werner*. Parte, pues, del argumento de mi obra pertenece al gran poeta de Albion, o—por mejor decir—a una señorita alemana, autora de la novela *Kruitzner*, de la que tomó Byron el asunto de su drama...» [4] Estas palabras bien podrán explicar la equivocación de Menéndez Pelayo, mas no la de la Avellaneda.

El profesor Edwin B. Williams intentó explicar el error de Gertrudis Gómez de Avellaneda atribuyéndolo al título *Kruitzner:* «The name of the novel and the fact that the action of Byron's play takes place in Silesia at the end of the Thirty Years' War are the obvious reasons for the misunderstanding through which Avellaneda referred to Miss Lee as 'una señorita alemana'.» [5] Unos años más tarde Emilio Cotarelo y Mori se hace eco de la explicación de Williams y sugiere que la Avellaneda entendió mal a Byron: «*The German's Tale Kruitzner*. La Avellaneda creyó, por mala interpretación del *Prefacio* de Byron que la autora era 'una señorita alemana'. Lo alemán es el lugar de la acción, que es la frontera de la Silesia...» [6] Nada raro lo de creer que una novela titulada *Kruitzner* debe pertenecer a la literatura alemana, pero el error de la Avellaneda no proviene solamente del título y del asunto de *Kruitzner*.

Acaso convendría citar del prefacio de *Werner* donde Lord Byron apuntaba simplemente: «The following drama is taken entirely from the «German's Tale, Kruitzner,» published many years ago in «Lee's Canterbury Tales,» written (I believe) by two sisters...» Es obvio que aquí no hay ninguna señorita alemana.

---

[4] *Obras literarias* (Madrid, 1869-1871), III, 437.
[5] *Op. cit.*, pág. 68.
[6] «La Avellaneda y sus obras» en *Boletín de la Real Academia Española* (Octubre, 1929), 396, nota 2.

Por otro lado, fácil es imaginarse la manera en que se pudieran interpretar mal las palabras de Byron. Tratándose de alguien que aún no había dominado completamente el inglés, se entendería la equivocación. Claro que la confusión debió surgir al no distinguir entre «German's Tale» y «German Tale.» Sin embargo, no se podrá decir que la Avellaneda interpretara mal el inglés de Byron puesto que todo parece indicar que la Avellaneda no leía a Byron en inglés.

Gertrudis Gómez de Avellaneda conocía bastante bien varias obras de literatura inglesa. En otra ocasión hemos aludido a las traducciones que la Avellaneda había hecho de ciertas poesías de Lord Byron. [7] Ya en 1850 circulaban en España varias traducciones castellanas del gran poeta inglés. [8] Sin embargo, lo más probable es que Gertrudis Gómez de Avellaneda leyó a Byron en francés. La cubana sabía muy bien el francés y hasta llegó a escribirle a su novio en esa lengua. [9] Además, allá por los años después de 1840 se conseguían en las librerías españolas —sobre todo en Madrid—varias traducciones francesas de las obras de Lord Byron, entre ellas la de Pichot. Amédée Pichot había traducido las obras completas del poeta inglés y es ésta —si no nos equivocamos— la traducción que Gertrudis Gómez de Avellaneda leyó. [10]

Examinando la traducción de Pichot, nos parece curiosa la manera en que se traduce parte del *prefacio* de *Werner*. Pichot

---

[7] «El *mal du siècle* en un soneto de la Avellaneda», en *Romance Notes* (Spring, 1966).

[8] Ver lo que dice José F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela española en el siglo XIX* (Valencia, 1955), págs. 77-79 y págs. 206-208.

[9] Dice: «Oh, qu'il m'ennuie, mon ami, de passer tant de temps sans t'entendre parler! Sans ton amitié je suis abandonnée à ma propre indigence; à ce vide de mon âme si grand, si déplorable. Mon coeur s'attriste, s'ennuie de vivre si longtemps sans entendre une voix amie; mais il reconnaît alors mieux que jamais qu'il est ici-bas dans un lieu d'exil, et qu'il ne doit mettre son espérance en aucune chose du monde. Pour te dire cela il faut t'écrire en francais: J'ai fait serment de ne pas te dire jamais mes sentiments secrets dans la langue avec laquelle je t'ai dit pour la derniére fois *adieu*.» *Autobiografía y cartas*, 2a ed. (Madrid, 1914), pág. 232.

[10] Respecto a las traducciones francesas, véase Philip H. Churchman, «The Beginnings of Byronism in Spain,» *Revue Hispanique*, XXIII (1910), 366-367. La traducción de Pichot llevaba ya diez ediciones en 1838.

dice: «Le drame suivant est entièrement emprunté de *Kruitzner*, nouvelle allemande, publiée, il y a plusieurs années...» [11] y luego más abajo menciona a la señorita Lee, autora del cuento. Recuérdese que Byron había escrito «the German's Tale, Kruitzner» y Pichot traduce «nouvelle allemande» [«cuento alemán»]. Claro que la Avellaneda no se equivocó al creer que la traducción daba a entender que la obra primitiva era alemana. Y Mademoiselle Lee entonces tendría que ser una «señorita alemana.» Por otra parte, la Avellaneda sí interpretó mal la palabra «nouvelle,» que ella entendió «novela». Pero no hay que insistir en un detalle tan insignificante. Lo que importa es que el descuido de Amédée Pichot parece revelarnos la verdadera fuente de todas las imitaciones y traducciones que Gertrudis Gómez de Avellaneda hizo de Lord Byron. Y si se debe concluir que el traductor francés hizo creer a la cubana que se trataba de una obra alemana, entonces el único error de la Avellaneda fue el de haberse fiado demasiado de una traducción que ella creía fidedigna y que —por lo general—lo era.

ALBERTO J. CARLOS.
State University of New York at Albany.

[11] Lord Byron, *Oeuvres complètes*, trad. Pichot, 10 ed. (París, 1838), pág. 519.

SOBRE FRAY ÍÑIGO DE MENDOZA

El cancionero de Oñate-Castañeda

Como expliqué en su momento y lugar oportunos, me resultó de todo punto imposible estudiar el «Cancionero de Oñate-Castañeda» a tiempo para incorporar los resultados de tal investigación a mis trabajos sobre fray Íñigo de Mendoza. [1] Afortunadas circunstancias y generosos amigos, que quieren permanecer en el anónimo, han hecho viable que pueda disponer, finalmente, de un microfilm del mencionado cancionero, que ha resultado ser de gran importancia para el mejor conocimiento de las obras de fray Íñigo. Sirvan, pues, estas páginas como complemento a lo anteriormente publicado por mí acerca del franciscano.

El manuscrito, perteneciente hasta finales del siglo XIX a los condes de Oñate y Castañeda, pasó a poder de Francisco R. de Uhagón, quien lo describe como «abultado volumen, encuadernado en pergamino, de 437 hojas foliadas en los márgenes inferiores. No tiene título alguno; en el lomo del libro, y de letra más moderna, se lee: 'Var. poesías Antiguas de Diferentes Auctores: M. S.'... Todo el códice está escrito en letra del siglo XV sin adornos, capitales de color ni más tinta que la negra; hállase en perfecto estado hasta el folio 385; desde aquí hasta el 422 la tinta ha corroído el papel, faltando en algunas páginas trozos

---

[1] *Fray Iñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christi»* (Madrid, Gredos, 1968), Cf. pp. 9, 68 y 85; *Cancionero* de fray Íñigo de Mendoza (Madrid, «Clásicos Castellanos», 1969), Cf. pp. XII, XXVII y LXIV.

enteros». [2] Uhagón anota —pp. 3-11—el contenido del códice, en el que figuran las siguientes obras relacionadas de un modo u otro con Mendoza: *Uita Christi trobado por frey Yñigo de Mendoça a ruego de doña Juana de Cartagena su madre* (fols. 314-341v); *Coplas fechas por un gentilonbre contra frey Yñigo porque vistas por vna dama a quien seruia las «Coplas de Vita Christi» nunca mas lo fablo* (fols. 342-348v); *Coplas fechas por fray Ambrosio Montesino obseruante de la orden de San Françisco elegicas* [sic] *rimadas en el dicho estylo y en materia eroyca por las cuales ynduse a la Santa Varonica* [sic] *fablar con el Señor en la forma siguyente* (fols. 372-379v); *Sermon trobado por fray Yñigo de Mendoça al Rey Nuestro Señor* (fols. 395-398v) y *Dechado fecho a la Reyna doña Ysabel Nuestra Señora por el dicho fray Iñigo de Mendoça* (fols. 399-404v). La *Vita Christi* aparece con once estrofas finales nuevas, que no forman parte del mismo poema, como más abajo explico; las *Coplas a la Verónica*, consideradas habitualmente como de Mendoza, se atribuyen aquí a Montesino. [3] El poemita contra fray Íñigo es, según el *Cancionero General*, de Vázquez de Palencia; [4] excepto el título, distinto, las variantes son mínimas. Del *Sermón trobado*, cuyos folios están en muy mal estado, pueden leerse únicamente las seis primeras estrofas y parte de la 49; termina con la 51—a la cual le falta un verso—, y no constan las tres últimas. [5] En peor estado se encuentran los folios pertenecientes al *Dechado;* lo poco que puede entenderse, no presenta particularidades especiales [6]. Lo importante, pues, son las versiones que en el códice

[2] En *Un cancionero del siglo XV con varias poesías inéditas* (Madrid, 1900), p. 2. Cf. también Rafael Benítez Claros, prólogo a su edición del *Cancionero de Ramón de Llavia* (Madrid, 1945), p. XV; Charles V. Aubrun, «Inventaire des sources pour l'étude de la poésie castillane au XV ème siècle», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, IV (Madrid, 1953), 309; Keith Whinnom, «Ms. Escurialense K-III-7: el llamado «Cancionero de fray Íñigo de Mendoza», *Filología*, VII (1961), 161.

[3] Sobre esta atribución, cf. más abajo.

[4] Ed. facs. de Antonio Rodríguez-Moñino (Madrid, 1958), fols. 168 v- 169v; figura como apéndice IV en mi *Fray Íñigo de Mendoza*, pp. 263-272.

[5] Sobre el *Sermón*, cf. mi ed. en el *Cancionero* de Mendoza, pp. 299 y ss, así como la introducción.

[6] Sobre el *Dechado*, cf. mi ed. en el *Cancionero* de Mendoza, pp. 281 y ss., así como la introducción.

aparecen de la *Vita Christi* y de las *Coplas a la Verónica*.

Una simple ojeada al texto de la *Vita Christi* sirve para notar algo interesante: es la única versión de todas las conocidas que termina clara y lógicamente; incluye las estrofas contra la nobleza, no conservadas sino en el manuscrito de París (a1); mezcla elementos de a1 y a2 (manuscrito del Museo Británico) con otros de la segunda versión conocida (b1, manuscrito de El Escorial), añadiendo los suyos propios, con numerosas variantes. Parece tratarse, en suma, de una refundición de los textos de que pudo disponer el copista. El orden de estrofas en la versión del «Cancionero de Oñate-Castañeda» es el siguiente, tomando como base comparativa el de mi edición de la *Vita Christi:* [7]

1-11, 25-31, 33-32, (37), 38-40, 45-51, 55-56, (57), 58, 41-42, 44-43, 59-62, 64, 67-68, 63, 65-66, 77-85, 95-99, (100), 102-106, (107-109), 110-111, 113-112, 114-115, (116-119), (119A), 120-121, (115A-115H), (115L-1150), (115Q-115S), (1151), (115V), (115J-115K), (115T-115U), 122-123, 125-126, (131), (133), 134, (135), 136, 138-142, (148), 158, (159), 160, (161-162), (162A-162E), 163-164, 168, (169), 170, (171), 172, (173), 283-289, (176), 177-178, (178A), 179-181, (181A-181E), (182-186), 188-187, 189-195, 198-197, 199-201, 208-209, 211-213, (213A-213B), 214-215, 218-226, (228), 229-232, (233-234), 235-245, (245A), 246-263, (263A-263B), 264-265, (265A-265C), 266-267, (268), 269-274, (276), 275, 277-281, 307-348, 350-349, 351-373, (376), 374-375, 376, 377-378, 380-394, 395-397.

Como puede observarse, faltan las estrofas 12-24 y 86-94, cuyos folios parecen arrancados; las 34-36, 115P, 124, 127-130, 132, 137, 143-147, 149-157, 165-167, 174-175, 196, 202-207, 210, 216-217, 227, 280A-280E, 282, 290-306, 365A y 379. Y, por el contrario, las 395-397 son nuevas y cierran el episodio de los Inocentes y el poema todo. Una serie de datos permite relacionar esta versión con a1 y a2; así el orden de las estrofas 31-61, (148)-188 y 208-263B: en la secuencia de estos grupos de coplas, los tres códices coinciden totalmente. En ciertos lugares, «Oñate-Castañeda» sigue únicamente el modelo de a1: así

[7] Para comprender el verdadero significado de esta lista, es preciso compararla con la tabla de concordancias establecida por mí en *Fray Íñigo de Mendoza*, pp. 285-286. El paréntesis indica redacción diferente con respecto a la edición príncipe.

en 77-85, 95-99, (100), 102-109; las coplas contra la nobleza, (107-109) y 115A-115V, conocidas únicamente mediante a1, aparecen también aquí, pero en orden totalmente distinto y a falta de la 115P. Pero en otros lugares coincide solamente con a2: así en el grupo 64, 67-68, 63, y en el 191-195, 198, 197, 199-201. Y se aparta de a1 y a2, en parte, desde 264-265, y más aún desde 307, pues incluye prácticamente todo aquello omitido en dichos manuscritos, pero existente en b1 y en las ediciones de la *Vita Christi*, con ligeras excepciones. Se trata, pues, de una versión que recoge las otras conocidas, pero que, al propio tiempo, las moditica en buena parte. Podría pensarse, por lo tanto, que se trata de una retundción de textos; algún interesante descuido del copista así parece indicarlo, además de todo lo dicho. Por ejemplo, el contenido de la copla 265C (coincidente con a1) se repite en la 275 (coincidente ahora con b1 y las ediciones): se incluyen, pues, los textos de dos difenrentes originales. Lo mismo sucede con la copla (376)—entre 373 y 374—, que sigue a a1 y a2, y que vuelve a encontrarse en su correcto lugar—entre 375 y 377—, siguiendo ahora a b1 y las ediciones, pero con variantes particulares al propio tiempo. Casos característicos de cómo en esta versión se mezclan y refunden varios textos del poema son las estrofas 168, 272, 274, 360 y 361, que anotaré más abajo.

Puede estudiarse la relación del «Oñate-Castañeda» con las otras versiones de la *Vita Christi* acudiendo a las «partes» del poema, delimitadas por las oraciones finales en nombre de doña Juana, madre de fray Íñigo. En «Oñate-Castañeda» estas «partes» son:

a) Natividad, c. 1-158
b) Circuncisión y Presentación, confundidas, c. 159-198 (incluye 283-289—Presentación—entre (173) y (176)
c) Reyes Magos, c. 199-263B (con una subdivisión, 264-281, que podría titularse «El ángel y los Reyes»)
d) Huída a Egipto, c. 307-357.
e) Inocentes, c. 358-397

La parte primera, Natividad, no presenta particularidad especial, pues coincide con todas las versiones conocidas. En la segun-

da, únicamente en a1 y a2 aparece idéntica confusión de temas, Circuncisión y Presentación; este último es distinto e independiente en b1 y en las ediciones, c. 283-306. En la tercera parte, Reyes Magos, el modelo es todavía a1 y a2 , incluso con la subdivisión anotada, mientras que en b1 y las ediciones esta parte abarca ininterrumpidamente las c. 199-281. En la cuarta, Huída a Egipto, «Oñate-Castañeda» sigue a b1 y a las ediciones; no consta en a1 ni en a2. Y en la última, Inocentes, sigue también a a1 y ediciones, añadiéndose aquí las c. 395-397.

Curiosa peculiaridad de la *Vita Christi* del «Oñate-Castañeda» la ofrecen los títulos de las estrofas, que no hacen su aparición hasta la 83. La mayor parte de ellos difieren de los conocidos; muchas veces parecen un breve resumen de ellos. Creo interesante el anotarlos aquí, siguiendo el orden de estrofas del códice:

> 83, *Otra canção;* 84, *Otra canção;* 85, *Prosigue;* 95, *Prosigue;* 97, *Canção;* 98, *Otra;* 99, *Prosigue;* 100, *Romançe;* 102, *Prosigue;* 115A, *Fabla a los caualleros;* 115B, *Pregunta al maestre;* 115E, *Responde el maestre de Calatraua* (evidente error, pues este personaje no habla hasta la copla siguiente); 115M, *Fabla el mismo con don Aluaro de Luna;* 115V, *Responde el actor al maestre;* 115J, *El actor a los dichos;* 115K, *Da remedio a la soberuia;* 115T, *A la luxuria;* 115U, *A la cobdiçia;* 125, *Responde el otro;* 126, *Dize el otro;* 138, *Dize el otro pastor;* 172, *Asigna dos causas por donde Nuestro Señor no era obligado a la çircunçision;* 286, *Nunc dimitis;* 288, *Fabla Symeon;* 177, *Esclamaçion del actor;* 179, *Responde;* 181, *Llanto de Nuestra Señora;* 181E, *Comparaçion;* 182, *El actor a los christianos;* 192, *Que faga el Rey guardar mi* [sic] *Coplas de Mingo Reuulgo;* 198, *Oraçion en nonbre de la señora doña Juana;* 197, *Feneçe la çircunçision;* 199, *El ofreçimiento de los Reyes;* 200, *Reprehende a los* [falta el resto]; 212, *Como entraron los Reyes en Jerusalem;* 213, *Comparaçion* 214, *Comparaçion;* 223, *Despidieronse los Reyes;* 224, *Como les apareçio el estrella;* 228, *Comparaçion;* 231, *Esclamaçion del actor al Rey;* 235, *Ofreçimiento del Rey II;* 238, *Profetiza el Rey;* 241, *Fablo el Rey al Señor;* 242, *Planto de Nuestra Señora;* 246, *Prossigue;* 247, *Prossigue;* 250, *Fabla a Josep;* 253, *Comparaçion;* 255, *Prosigue y compara;* 260, *Offreçe el III Rey;* 261, *Prueua con Ysayas;* 263, *Fabla el actor;* 263B, *Oraçion por doña Juana;* 264, *Prosigue el estoria;* 265B, *Prosigue el angel;* 266, *Prosigue el angel;* 269, *Que los pecados fasen al ombre malo;* 270, *Aplica;* 274, *Prosigue la estoria;* 281, *Oraçion de doña Juana;* 307, *Como el buen Ihesus fuyo en Egibto;* 308, *Comparaçion;* 313, *Esclamaçion contra los grandes;* 316, *Prosygue la estoria;* 319, *Respuesta;* 322, *Responde a la duda;* 326, *Conpraçion;* 327, *Prueua la fuyda de Egibto con profeçia;* 328, *Pone otra profeçia;* 330, *Principia de las ydolatrias;* 333, *Esclamaçion contra los gentyles;* 335, *De la adoraçion de los cristianos;* 338, *Esclamaçion contra los falsos dioses;* 340, *Reprehende la ydolatria a los christianos;* 350, *Conparaçion;* 353, *Esclamaçion;* 356, *Feneçe la fuyda de Egibto;* 357, *Oraçion de doña Juana;* 358, *Comiença la estoria de los ynoçentes;* 359, *Conparaçion;*

370, *Reprehende a Erodes;* 373, *Torna a la estoria;* 378, *Conparaçion;* 380, *Torna a la cruesa dErodes;* 395, *Fin de los Ynoçentes;* 397, *Oraçion de doña Juana.*

De particular interés resulta el encabezamiento de la estrofa 192, *Que faga el Rey guardar mi* [sic] *Coplas de Mingo Reuulgo,* [8] que inicia el alegórico episodio de la circuncisión de los males sociales castellanos según el modelo previo de *Mingo Revulgo* —c. 192-196—. El título es doblemente atractivo: fray Íñigo recomienda al propio Enrique IV que siga los consejos proporcionados en la famosa sátira, y se confiesa, al propio tiempo, autor de la misma. Se corrobora así, quizá de forma ya incuestionable, la sugerencia hecha por mí anteriormente, en el sentido de que fuese Mendoza el autor de las *Coplas de Mingo Revulgo.* [9].

Veamos ahora el texto mismo de esta *Vita Christi* del «Oñate-Castañeda», sus variantes principales. [10] Omito numerosos casos de menor significancia o simplemente erróneos. Sigo el orden estrófico del códice; indico también número de verso:

6.1	«Sant Gregorio acusado» (error paralelo al de 46.7: «que San Geronimo nos muestra»; los respectivos santos han sido intercambiados).
47.5	«es creer lo que no vees»
51.6-7	«con aquel lasso deseo / que çego el sebiliano».
44	«O fecho tan soberano / o cosa santa diuina / en quien nuestro seso humano / es asy como aldeano / metido en real cortina / que se altera y se demuda / y se turba de vergueña / y avn le toma a veces duda / y muchas vegadas cuda / sy lo vee o sy lo sueña».
61.8-9	versos alterados
77.4	«y arca de sanedad» (que corrige la lectura imperfecta de a1: «açerca de sanedad»)
78.1-7	«O mediçina secreta / de muchas enfermedades /

[8] El título falta en a1 y en a2; en b1 es *Que çircunçide Castilla la mala guarda de la Justiçia,* y en las ediciones, *Que se çircunçide la mala guarda de la Justiçia.*

[9] Cf. mi trabajo «Sobre el autor de las *Coplas de Mingo Revulgo*», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino,* II (Madrid, 1966), 131-142, así como mi libro citado, *Fray Íñigo de Mendoza,* p. 83.

[10] El copista utiliza casi sistemáticamente varias grafías y formas comunes a todo el códice, que lo apartan del resto de los mss. de Mendoza: uso de F inicial y no de H; doble SS, incluso en casos totalmente ilógicos; predominio de C inicial sobre Q, *presona* por *persona;* unión de vocablos terminados y comenzados por vocal... Para el buen entendimiento de estas variantes es preciso compararlas con los textos publicados en mi *Fray Íñigo de Mendoza.*

o tu fisica tan neta / que con muy poca de dieta / sanas mill contrariedades / es tu purga muy amarga / mas presta que nos destienpre»

80.2-3 «a cenar que no a yantar / los benditos nueue grados»

5 «que ya no pueden pecar»

7 «cantauan en alto grado»

84.12 falta este verso

85.8-10 faltan estos versos

94.12 «del mas creado entender»

14 «con fabla dengrandeçer»

(faltan versos 1-6)

100.1 «Goso nuestro en el suelo»

11-14 aparecen en este orden: 13, 14, 11, 12

14 «de nunca poder fallar»

102.10 «a la gloria do eran ante (perfecciona la lectura de al)

107.1-3 «Según esta pobredad / ay de vos Enrique el Quarto / avnque con gran libertad»

6 «mas lexos vos fallaran»

9-10 «y en Segouia mostraran / oçiosa harta riquesa»

108.1 «Guay de vos nuestro primado»

3 «porquel haser del estado»

109.2 «avnque soys del rey bien quisto»

5 «aforrada en Ihesuchristo»

8-9 «no tener que cobijar / el que quiso comportar» (se corrige la mala lectura de al)

111.1 «traes truanes guarnidos»

10 «por los canpos y los ayres»

113 «O dolor digno de lloro / que a los discretos lastimas / cuan mal gastado tessoro / cobrir las paredes doro / vestir de seda las cortinas / y los pobres laserados / muestran las carnes al çielo / perseguidos maltratados / andan los tristes cuytados / syn abrigo ni consuelo»

118.6 «o reyno los que te estragan»

9 «y los angeles senssañan»

121.2 «causa de nuestra salud»

115B «Cauallero de gran renta / por darnos auisamientos / di señor quando el afruenta / que libraste de la cuenta / de los tus catorce cuentos / porque tal cosa podres / contarnos señor maestre / que tu ermano el marques / asy se emiende que despues / Satanas no lencabestre»

115C.5 «a los que talan y cauan»

8-9 «y al duque dAlburquerque / hara quiça que no peque» (corrige la lectura de al)

115D.1-2 «oyendo la sentençia / daquel juysio derecho» (mejora la lectura de al)

9 «y no piense que es La Vera»

115G.9 «osar vos he yo desir» (mejora la lectura de al)

115M.9 «pregonado y degollado»

115O.6 «ay creedme pues que so»

10 «esta muy peor librado»

115Q.4 «que tienen sola aparençia» (corrige mala lectura de al)
115J.5 «quel señor maestre dixo»
115T.2 «ençiende biua querella»
131.1 «pues amos que jura Dios»
135.8-9 «vereys en carne vmanal / la presona filial» (falta verso 6)
142.2 «quede a Pascual el ganado»
159.4 «aquel mensaje primero»
162B.4 «secretos angelicales»
163.4 «aquella gran passion»
168 «La bestia mal enfrenada / que no tiene boca buena / para bien ser sojuzgada / es menester la baruada / deslauones de cadena / mas la bestia que se omilla / a lo que su dueño manda / bien abasta corregilla / con muy pequeña varilla / pues tiene la boca blanda»
169.10 «nunca salio enfrenada»
170.3 «ni tanto les estrujara»
6 «mas segun la ternesura»
8-9 «daua la simple figura / en la ley de escritura»
172.6 falta este verso
173.4 «como umano sofrisste»
7 «daquellos a quien conplase»
284.4 «la tu carne umanal»
10 «teniendo virginal nonbre»
287.8 «y saluador de la gente»
288.8 «tu fijo» (falta el resto)
176.4-5 «de cumplida perfeçion / daquel eterno consejo»
178.7 «nueuo modo de natura»
179.3 «que mala es la conpasion»
181.5-8 «que por metro que por prosa / mi tormento y mi cuydado / mi pasion tan desmedida / mal dolor desordenado»
181A.4-5 «ya yo so sin alegrias / y mi goso es en el poso»
8-10 «y atanto fatigada / perseguida y pasionada / cuantos me tenes por santa»
181E.9 «con gemir y sospirar»
185.6 «los que escogen lo que piden»
188.2 «aquell su graçiosso trato»
5 «conformes al ladron Gato» (sic)
187.7 «por tal modo y por tal arte»
193.4 «tenerme a la otra fiera»
194.1-2 «pues la prudente señora / guay desta nuestra morada»
5 «que ya no tasca ni nada»
199.2 «a nuestro claro mirable»
200.4 «daquesta nueua naçion»
221.7 «profetiso a Maria»
222.4 «no auria rey reynante»
224.10 «cuanto dantes fuel dolor»
229.6 «dessatada la quistion»
231.3-4 versos alternados
4 «tu alto comedimiento»
233.3 «que si al... llegasen» (en al y a2, versiones que

coinciden con esta, el texto aparece también corrupto e ilegible)

8-9 «donde çierto no podiessen / y buenamentel siruiesen»

243.3 «con pensada discriçion»

247.8 «y son asy ynfernales»

249.2 «y mis penas seran tales»

253.1 «como es dulçe en el purgar»

257.8 «son las letras conoçidas»

262.1 «pues reyna en la diuinidad»

4 «sierua con humildad»

263.7 «creyendo quera en la ley»

266.9 «todas las obras son tales»

270.5 «a ser muy mas ensañado»

272 «Como fase demudado / la conpassion natural / el rostro que ha mirado / algund onbre muy llagado / del fuego de San Marçal / que de asco y piedad / siente dentro vn sentimiento / que cabsa en la voluntad / contra aquella enfermedad / vn triste aborreçimiento» (mezcla de todas las versiones y elementos propios, así como la 274)

274 «Y viendo quel angel syua / al çielo do deçendiera / todos tres mirando arriba / con vna boz mucho biba / comiençan desta manera / o maldita tirania / dina de todo tormento / engañosa yprocresia /quien dudara el alegria / de tu buen reçebimiento»

278.3 «con nosotros te partieras»

8 «y cuando deste mundo pasaras»

280.6 «porque despues can llegado»

281.10 «tenderse puesto en la cruz»

309,4 «en casa tan poco estable»

10 «pues que tan presto se muda»

310.8 «mas son puestas como fuentes»

312.9 «como romero enbio»

313.10 «conprar por llenos de vino»

320,4-5 «que con lo que Pedro sana / diz que Domingo adoleçe»

8-10 «el porque de la verdad / porque su grand caridad / no conuenga a todas vistas»

321.5 «todos los cuerpos consuela»

7 «las manos desta tu lucha»

323.7 «por guerrear los diablos»

324.5 «que no muriera por nos»

328.10 «con sus dioses en suelo»

329.5 «los sus ydolos en tierra»

332.5 «fasiendo dios al mortal»

9 «con neçias ordenaçiones»

333.4 «sobre tan flaco çimiento» (verso intercalado posteriormente)

334.1-2 «sy de mas el cominero (sic) / es la causa en el efecto»

338.3 «en los ynfiernos ardidos»

344.3-6 «sospirar por mas dineros / asy que los leoneros / espanten a sus criados / los que asy han el miedo»

9-10 «que deue desir el credo / a los que vienen de Flandes»
346.6-10 «bien lo muestran en seruillas / y contino requerillas / y siempre querer mirarlas / y su rauia contentarlas / y temellas y sofrillas»
348.3-4 «su trobar y su cantar / ynquirir por do han dentrar»
9 «que por el dios de Mexias» (sic por «Maçias»)
350,7 «muchas estragadas fillas»
10 «traen dentro en las faldillas»
349.2-3 «se cubren de caxco vano / como en fermosas mançanas»
7 «muchas de nuestras Españas»
351.3 «sy dentro en la voluntad»
8 «no judgara su sentençia»
358.4-6 «recontar el gran pessar / de la llorosa Rachel / que con tan justa rason»
360 «Asy deue platicarse / aquesta saña tan biua / pues fue causa de poblarse / asy mesmo dalegrarse / Hierusalem la de arriba / a do fue el pueblo ynoçente / con tal grita y corredera / cual suele leuar la gente / quando algund toro valiente / se sale por la barrera» (mezcla de versiones y elementos propios, como en 361)
361 «No que resien degollados / al partir de las sus madres / fuesen dentro aposentados / mas fueron depositados / en el Limbo con sus padres / fasta que subio del suelo / el niño del rey mal quisto / el que deçendio del çielo / a darnos gloria y consuelo / el muy dulçe Ihesuchristo»
364.5 «en nuestra santa natura»
365.3 «el onbre toda visyta» (sic por «vindita»)
366.8 «la renta de Tolomeo» (sic por «teloneo»)
367.8-10 «vn temor de su derecho / que fiere sienpre en el pecho / sospechando el entregar»
368.7 «del nueuo dios de Ysrael»
10 «le busca muerte cruel»
370.10 «tu muy chiquita comarca»
376.8-10 «dar grandes gritos llorando / con gemidos sospirando / porque no ay quien tal resista»
380.1-4 «el gran leon de Menea (sic) / las fieras sierras (sic) marinas / la mas sañossa ralea / de la yra que pelea»
7-10 «el fermoso ladron Caco / el gran puerco Datalante / dexen pasar delante / la furia deste villano»
381.1 «las serpientes veninosas»
5 «de mortales ynveçiones»
9 «y de sus soberuias mañas»
382.7 «ni estoria que nos demuestre»
10 «ni en la madroña siluestre»
385.5 «de la fiel cristiandad»
386.10 «qual le pide nuestro actor»
387.8 «pareçe muy apropiado»
10 «y es el vino vendido»
394.5 «asy los cuytados padres».

Como ya he señalado, la *Vita Christi* del «Oñate-Castañeda» termina con tres estrofas nuevas, inéditas hasta ahora:

395

Fin de los ynoçentes

O muy mas cruel que Nero,
rey tirano enponçoñado,
entre los fieros mas fiero,
tan sangriento carniçero
quensangrientas mi tratado;
queda, quedate, maldito,
que pongo fin a tu estoria,
por tornarme con mi escrito
para la tierra de Egibto
tras el Señor de la gloria.

396

Ofreçer a mi memoria
en fin del cuento tan triste
quen aquesta tu vitoria
a los roçines de anoria
mucho, Erodes, pareçiste,
que piensan que van derechos
y andan alderredor:
asy caminan tus fechos,
porque mas tomes con pechos
el degollar del Señor.

397

Oraçion de doña Juana

Si por vno de los santos
ante Dios son acabados
nuestros sospiros y llantos,
quanto mas sera por tantos
cuantos oy son degollados;
pues por su mereçimiento
te pido, Niño Diuino,
que te fallen por çimiento
mis obras, mi pensamiento,
mi reposo, mi camino.

A estas coplas, y sin transición alguna, siguen ocho estrofas más, que, evidentemente, no pertenecen a la *Vita Christi*. Se trata de un poemita de Mendoza que en el «Cancionero de Pero

Guillén de Segovia» [11] aparece con el título de *Fray Íñigo a la condesa de Medinaceli por muestra; si le agradase, que le haría ciento de ellas*. En esta versión se halla formado únicamente por cuatro estrofas; en la del «Oñate-Castañeda» se complementa con cuatro más. Las primeras ofrecen algunas variantes de interés:

1	título: *Lo que ha de tener el frayle*
1.2	«queste vulto nos presenta»
4-5	«que terna la fermosura / de quien fasemos gran cuenta»
9	«ques esta toda la suma»
2.3	«a quien la mundana gloria»
3.3	«que vna traydora maña»
4	«con quien buen mundo aconpaña»
9	«les ha de trocar muy presto»
4.3-4	«desta obresilla nuestra / como quien mira la muestra» (falta este último verso en la versión única hasta ahora conocida)
9	«en tanto que vos ofreçe»
10	«çien varas daquesta pieça».

He aquí las cuatro estrofas finales, también inéditas (corrijo algunos obvios errores):

5

La muerte con los estados grandes

Poderosos enxalçados
cuyo renonbre floresçe,
o burladores burlados,
la luz de vuestros estados,
cuan prestamente anocheçe;
o fantastica locura,
quel tu ponposo comiençó
con mi venida se apura
en dies pies de sepoltura
y siete varas de lienço.

6

Contra luxurias

Y tu gigante pasion
de los carnales deportes,

[11] Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 4114, fols. 538-539; lo he publicado en mi *Fray Íñigo de Mendoza*, pp. 73-74 y en mi ed. del *Cancionero* de fray Íñigo, pp. 278-279.

o susia deleytaçion,
çeguedad de la rason,
questablos tornas las cortes;
a quien tu dulçor agrada
tu agror le descontente,
porque yo siendo llegada,
o luxuria, tu posada
ha de arder eternalmente.

7

Contra las riquesas

Vos, doblas encarçeladas,
peligro de vuestros dueños,
tan buscadas, tan guardadas,
al fin por fuerça dexadas,
o tesoro visto en sueños;
o cuan mintroso consuelo
pregonays en este mundo,
pues tan desnudos del suelo
los pobres suben al çielo,
los otros van al profundo.

8

Fin

Assy que, gente engañada
por bienandança fengida,
es el fin de mi enbaxada
quel goso de vuestra entrada
sera lloro en la salida.

Después de este *Fin*, síguense tres nuevas estrofas, otra vez sin división ni transición, y que parecen formar un poemita independiente:

1

Da esfuerço a la virtud fatigada [12]

Mucho quita del pessar
la esperança del plaser;
quando piensa en el ganar,
los trabajos de la mar
son dulçes al mercader;
por beuir el onbre sano

[12] Una nota marginal ha sido antepuesta a este título: *La Muerte.*

mill xaropes agros traga:
¿y desmayas tu, christiano,
a quien tan presto mi mano
ha de dar tan rica paga?

2

Desmayado virtuoso,
pon los ojos en el cuento
de San Lasaro el leproso
y del rico poderosso,
por sobrenonbre auariento,
porque sy quieres mirar
en el fin destos dos onbres,
del vno podras tomar
enxenplo para esforçar,
del otro con que te asonbres.

3

Y por aquestas dos vidas
en mi mano trabajadas,
contenple en las salidas
de las grandesas caidas
y virtudes trabajadas,
porque por esta manera
ligeramente se note
cual gloria mas verdadera
es: pesar con tal espera
o plaser con tal escote.

El *Deo gratias* con que se cierran estos versos, el espacio en blanco dejado seguidamente en este fol. 341v y el comienzo del siguiente poema del códice en el 342, todo indica que el copista añadió estos poemitas a la *Vita Christi* descuidadamente, produciendo el engañoso efecto de que se trata de la misma obra.

Ya he mencionado la presencia en este cancionero del *Sermón trobado* y del *Dechado* de Mendoza, así como la casi imposiblidad de leer estos poemas. Un problema especial plantean las *Coplas a la Verónica*, también de fray Íñigo, [13] pero que aquí aparecen

[13] Según ms. 3757 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fols. 401-434; una nota final dice: «Del cancionero ms. de fray Íñigo de Mendoza de la Biblioteca de cámara del Rey». (Se trata del códice, hoy de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, II-593). Y según las ediciones de Centenera (Zamora, 1483-84?) y Paulo Hurus (Zaragoza, 1492 y 1495). También en NBAE, XIX, 104-116; cf. mi ed. cit. del *Cancionero* de Mendoza.

atribuídas a Montesino. El asunto se complica más teniendo en cuenta que en las *Coplas de la Cruz que hizo fray Ambrosio por instancia e ruego de la muy magnifica señora dosta* [sic, «doña»] *Juana de Peralta hija del conde estable de Nauarra* [14] constan diez estrofas casi idénticas a las correspondientes de la *Verónica* de fray Íñigo—o de fray Ambrosio, según el «Oñate-Castañeda»—. ¿Copió Montesino a Mendoza? ¿Se plagió a sí mismo? ¿Es error del copista esa atribución a Montesino? Es tema que merece detenido estudio, y que, por su importancia, hago aparte. [15]

Según ha podido verse a lo largo de estas páginas, resulta de subido interés el «Cancionero de Oñate-Castañeda» para una mejor comprensión de las obras de fray Íñigo de Mendoza, páginas que deben ser consideradas, insisto, como complemento de mis anteriores estudios sobre el franciscano. Lamento una vez más que, circunstancias ajenas por completo a mi voluntad y a la de algunos amigos, hayan hecho imposible llevar a cabo un examen del códice en cuestión antes de ahora. Espero quede suplida esa deficiencia, al menos en parte, en el presente trabajo.

La «Farsa del sacramento del engaño»

Resulta evidente la popularidad alcanzada por la obra más importante de fray Íñigo de Mendoza (Burgos, c. 1424-c. 1508), las *Coplas de Vita Christi*. Así lo demuestran los textos conservados [1] y la influencia ejercida en otros autores, como fray Ambrosio Montesino, [2] el comendador Román, Juan de Padilla, Juan del Encina, entre otros, así como en el *Cancionero*

---

[14] En *Cancionero de diuersas obras de nueuo trobadas* (Toledo, 1508, fols. 53v-56v; apud ed. facs. de Antonio Pérez Gómez, Cieza, 1964).

[15] Cf. mi artículo «Un caso de plagio en el siglo XV: Montesino y Mendoza», de próxima aparición en *BHS*.

[1] Se conocen por lo menos ocho manuscritos de la *Vita Christi*, así como varias ediciones: cinco del siglo XV (la primera, por Centenera, de Zamora, 1482), tres del XVI y dos del XVII. Cf. mi *Fray Íñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christi»* (Madrid, Gredos, 1968), pp. 84-117. Las citas de Mendoza, según esta edición.

[2] El caso de Montesino es de especial interés; cf. mi artículo, de próxima aparición en *BHS*, «Montesino y Mendoza: un caso de plagio en el siglo XV».

Espiritual. [3] El episodio pastoril de la *Vita Christi* (coplas 122-155), por su parte, es un precedente clarísimo del teatro renacentista de Encina, Torres Naharro y Gil Vicente. Y ciertos pasajes del repetido poema de fray Íñigo fueron utilizados ocasionalmente por los primitivos dramaturgos del famoso *Códice de Autos Viejos*, como hizo el autor del *Aucto de la Circuncisión de Nuestro Señor.* [4] Una reciente y más detenida lectura de dicho *Códice* me ha permitido notar el aprovechamiento de cuatro estrofas de la *Vita Christi*—aprovechamiento que se eleva a la categoría de plagio—en la *Farsa del Sacramento del Engaño.* [5] Se trata de un pasaje del poema de Mendoza encabezado con el subtítulo *Que la Fe ha de ser creyda y no escudriñada* (c. 46; la disquisición teológica abarca las 46-56), pasaje sin duda bien conocido, como lo indica la existencia de dos copias, manuscritas e independientes, de parte de él. [6] En la *Farsa del Sacramento del Engaño*, el anónimo autor utiliza parte de las estrofas 46, 49, 51 y 52 de la *Vita Christi*. Para mejor entendimiento de la «técnica» del plagio, [7] anoto en doble columna el texto pertinente de aquélla y el correspondiente de fray Íñigo:

FARSA	*VITA*
Providencia *(explicando el misterio de la Eucaristía a la* Dubda):	
Como esta tal cosa fue,	*Ca tal cosa como fue*
no cures desc[r]udriñalla,	*es locura escodriñarla;*
que claramente se vee	*la cosa que çierto se*
que más no puede alcançalla;	*basta creerla por fe*
basta tenello por fee	*sy mas no puedo alcançarla*
	(c. 46, 1.ª quintilla)

[3] Cf. mi op. cit., pp. 194-206.

[4] Ed. Léo Rouanet, *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, II (Madrid-Barcelona, 1901), 364; cf. mi libro cit., p. 204.

[5] En Rouanet, op. cit., III, 276-296. Las citas de la *Farsa*, según esta edición.

[6] De las coplas 52-54. Una copia en la Biblioteca de Palacio, ms. II-617, fols. 159a-159b: *Otras suyas* [de Mendoza] *contra los que andan escudriñando la fee;* otra en la Nacional de Madrid, ms. 4114, fols. 450-450v: *Del mismo* [Mendoza] *sobre que algunos escudriñan la fee.* La existencia de la primera de las citadas copias me ha sido comunicada por mi amigo Alberto Blecua.

[7] B. W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro* (Madrid, 1953), p. 138: «Mendoza y Montesino anticipan las técnicas de los autores del *Códice de Autos Viejos*».

Porque aquel don gratuito
que por nonbre fee llamamos
guía sienpre al apetito,
sin que su blanco veamos,
a dar en medio del hitto.
(p. 290).

Porque aquel don gratuyto
que por nonbre fe llamamos,
el qual guia el apetito
a dar en medio del hito
syn que su blanco veamos.
(c. 49, 2ª *quintilla).*

Providencia *(al* Conocimiento, *engañado por la* Dubda):

Sienpre en el ver te desmayas
del entender natural
quando cometes o ensayas
de la flaqueza humanal
pasar algo de sus rayas.

Esfuerça tu humanidad,
aunque no puedas ver claro;
no temas tu çeguedad,
que la divina bondad
no te dejó sin reparo.
(p. 293).

Asy la vista desmaya
del entender natural
quando comete o ensaya
de pasar algo la raya
de la flaqueza humanal
(c. 51, 1ª *quintilla).*
Mas, ¡o flaca humanidad!,
aunque no puedas ver claro,
no temas tu çeguedad,
que la diuina bondad
no te dexo sin reparo.
(c. 52, 1ª *quintilla).*

A la vista de los textos anteriores y de la evidencia que de ellos se desprende, no deja de ser irónico lo escrito por el autor de la *Farsa* en la loa de la misma (p. 277):

solo resta el atención
quel autor pide por premio
y prinçipal galardón
de su trabajo...

JULIO RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS
University of California,
Los Ángeles.

BIBLIOGRAFÍA

BECCARIA, Gian Luigi: *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi ispanici sulla lengua italiana del Cinque e del Seicento.*—Università di Torino. Facoltà di Lettere e Filosofia. Filologia Moderna, Volume II.—Giappicheli ed., Torino, Stamp. Rattero, 1968.—XXXVI+380 págs.

Saludamos con agradecimiento la aparición de este nuevo libro del Prof. G. L. B. El tema que en él se plantea y se estudia, aun limitado casi exclusivamente a un plano lingüístico trazado con un rigor máximo, abre nuevos caminos para un conocimiento más estricto y más real de las relaciones culturales, históricas y sociales existentes entre España e Italia en ese período de más de dos siglos de duración en que los dos países conviven íntimamente. Se completa así el esbozo del ciclo que, visto desde el lado español, había iniciado Margherita Morreale, mejor aún que Terlingen, en su importantísimo libro sobre Castiglione y Boscán. Paralelo a aquél, es este estudio que reseñamos ahora: si allí veíamos cómo nuestro prosista matizaba las expresiones y sorteaba el crudo italianismo, si allí comprobábamos la influencia italiana sobre el léxico y las costumbres españolas, aquí asistimos al fenómeno inverso: se nos presenta minuciosamente cómo, consciente o inconscientemente, las gentes italianas de los siglos XVI y XVII hacen uso o evitan una lengua que les es familiar, que oyen tanto en la España que visitan—Beccaria hace inteligentísimo uso de las cartas de los diplomáticos o viajeros italianos en nuestro país—como en la Italia en que viven. Y allí, en aquella tierra, el influjo—por presencia o por ausencia—es estudiado en profundidad a través de las diferentes capas sociales y culturales, desde la nobleza hasta el pueblo (más adelante comentaremos la dispersión dialectal de las diferentes versiones fonéticas y semánticas de la palabra *criada*, estudiada en el capítulo tercero del libro), desde el hallazgo de la expresión elegantemente exacta en el vocablo español utilizado por humanistas o escritores, hasta el propósito meramente cómico, ridículo o aun satírico al no entender algún personaje teatral lo dicho por otro en este idioma. Y esta comicidad del «no entender rectamente» nos muestra con toda claridad el amplio conocimiento del español en la Italia de aquel tiempo, al igual que la calidad de la convivencia.

El problema que enfrenta el Prof. B. planteado precisamente por este vivir en común que acabamos de señalar, se agudiza por la semejanza léxica y sintáctica de ambas lenguas. Surgen a veces, casi al mismo tiempo, los mismos giros, las mismas palabras en las dos áreas, España e Italia; y es casi imposible precisar el sentido del préstamo o, incluso, si son creaciones independientes. La dificultad de método para escoger los casos utilizables, se aumenta al referirlo al calco semántico, cuestión que en este libro está apuntada, aunque no totalmente desarrollada. Tam-

bién se establecen, casi para cada palabra, los caminos de paso del hispanismo al italiano de comunicación; caminos de linderos confusísimos: unas veces—las más, y mejor determinables—serán fruto de aquel vivir juntos en Italia y en España; otras, el paso se hará a través de dialectos italianos de zonas que, como Nápoles o Sicilia, han tenido *más relación con nuestra* lengua; otras, mucho menos numerosas, pero de indudable interés histórico, por intermedio de lenguas distintas, como portugués, francés, catalán—éste con influjo directo sobre sardo y napolitano. Más difícil aún es delimitar, puesto que es preciso referirse a textos literarios, qué construcciones hispanizantes se deben a un uso general de la lengua y cuáles son de uso individual, en una época en que humanistas y escritores se gloriaban de conocer perfectamente nuestra lengua. A lo largo del libro, con procedimientos que son válidos para una teoría general del préstamo, se van resolviendo estas dificultades.

Tras estas primeras especificaciones metodológicas, el libro se abre en extensión mostrando en panorámica los diferentes sectores sociales y culturales en que es posible registrar la penetración española y la vitalidad de las diferentes clases de hispanismos en cada uno de ellos. Más tarde, en otros capítulos será tiempo de profundizar en aquellos de estos grupos que aparezcan como más interesantes, e incluso se podrán trazar en ellos parcelas nuevas, más definidas, que permitan analizar hasta dónde cala la palabra o el campo semántico prestado, y contemplaremos cómo estas áreas van superponiéndose, sustituyendo en parte o buscando una nueva adecuación, en las equivalentes italianas preexistentes. Por familias semánticas y por vitalidad de uso se ordenarán, pues, los vocablos en esta ojeada panorámica. Se partirá desde usos individuales o muy especializados—burocráticos, por ejemplo—que alcanzan poca profundidad en el sistema italiano y, por lo tanto, gozan de una existencia efímera, para llegar hasta las «palabras necesarias», por nombrar cosas que los españoles llevan por primera vez a Italia o a Europa. Así se comenzará por el lenguaje de documentos de cancillería, que proveerá de una serie de términos característicos, limitados a la vida administrativa o de gobierno, casi sin influencia sobre el habla común; ligados a estos, pero más populares y referidos a esferas semánticas más definidas, son los hispanismos que aparecen en los bandos o pregones *(Gridari)* escritos en una lengua híbrida entre español e italiano durante la dominación española en Milán: son, en su mayor parte, términos militares o judiciales, ligados a los impuestos *(allistare, veedore, esecutare, papeli, rondare, remate,* etc., pueden contarse entre los más característicos); esta elección de términos puede aclarar, creemos, un poco la índole de la relación entre ambos pueblos y explicar, quizá, el modo popular de ver a nuestros compatriotas, sobre todo en el teatro cómico. Acaso presenten más interés, al menos para los hispanistas, las palabras que emplean, aunque sea ocasionalmente, los embajadores y los viajeros italianos en España: por una parte nos muestran cómo y cuándo esa terminología «técnica» de la diplomacia española empieza a ser adoptada por las cancillerías europeas—y es preciso recordar cómo atendían a la política exterior los estados italianos—; por otra, nos proveen del conocimiento de lo que a los ojos de aquellos hombres, humanistas en la mayoría de los casos—se cita a Castiglione, Navagiero o Giovio—era diferencial y característico en las costumbres o modos de nuestro pueblo [1].

[1] Y aun más, estas palabras permiten en algún caso retrasar la fecha que Corominas da en su *Breve Diccionario* para la entrada en el castellano. Véanse, por ejemplo, *estampilla* (1732) usada por P. Vernier en

Mucho interés también ofrecen los préstamos mutuos que se producen en el lenguaje militar o marinero: organización, instrumentos, navíos o máquinas de guerra pasan, con sus nombres, de un lado a otro; los tercios españoles en Italia con soldados italianos, y los navegantes de aquella península en España, con las derrotas que hombres de los dos pueblos emprendieron juntos, debieron ayudar en buena medida a este rápido y duradero intercambio; se hace inútil citar ejemplos: la terminología en estas esferas es casi completamente común. El léxico del juego —sobre todo el del hombre, tan popular en toda Europa—, de los torneos y de los festejos proveen al italiano y a sus dialectos de buen número de palabras; curiosísimo es observar cómo se adoptan en aquel idioma los nombres de las capas del caballo —se estudian *alazán, cabeza de moro, morcillo, rabicán, ruano, overo,* etc.—, que debieron de sustituir a otros nombres italianos anteriores. Quizá pudiéramos poner algún pequeño reparo al apartado que se dedica a la terminología de la danza, uno de los que acaso fuesen más interesantes para la historia de las costumbres europeas del XVI y XVII. Nos hubiera gustado que nuestro autor prestase mayor atención a esos bailes que, llevados por la moda, van de un país a otro, con muchas dificultades para seguir su pista y que, muchas veces, deben introducir con ellos combinaciones estróficas o rítmicas apropiadas a la música: esa *redondilla*, copla castellana según Covarrubias, que se nos convierte en danza en Italia, o la italiana *pavana*, desarrollada en nuestro país y devuelta a aquél, transformada en *pavanilla* [2]. También hubiésemos querido, aunque comprendemos que se saldría de los límites del estudio emprendido, ver la convivencia de danzas en los dos países: los libros de música italianos y españoles [3] y también el aun útil, a pesar de

---

1698; *calderilla* (1705) utilizada por Maggi —pero en castellano nosotros la hemos documentado en 1654, vid. *Avisos* de Barrionuevo, I. Madrid, 1892, pág. 77—; *pésame* (princ. siglo XVII) en 1589; *manga* «destacamento» (1605) en 1556; *zaíno* (1601) se retrasa a 1550. La lista no es completa.

[2] Faltan también algunos nombres, como la *Folía*, que debió pasar a Italia a través de España; la *Catacuba* (Cfr. Morel-Fatio: *Catalogue des manuscrits espagnols*... París, 1892, n° 607); *Villanillas* o *villanescas*, no sabemos si españolas o italianas, o la *Morisca*, que tenemos registrada para el italiano en unas circunstancias que nos atreveríamos a calificar de extrañas: se bailó en dos entremeses mitológicos que acompañaron la representación del *Calandro* de Bernardo Tasso en la corte de Urbino, según una carta de Castiglione a Ludovico Canosa, sin fecha pero del primer cuarto del 500 (Apud Dionigi Atanagi: *De le lettere facete e piacevoli di diversi grandi huomini e chiari ingegni*. Venetia, MDLXI, págs. 183 y 184). En la misma carta aparece un baile, el *brando* (pág. 185 y 186), que no hemos podido determinar cuál sea.

[3] Véase, por ejemplo, el ms. 607 del *Catalogue* de Morel-Fatio, antes citado: «Libro de villanelle spagnuole et italiane et sonate spagnuole [...] passaoaglie, folia, Roggiero, tenor di Napoli, berretino, romanesca semplice, romanesca smenuita, pass'e mezzo, la monica, la corrente, la volta francese, ciaccona, ballo di palazzo, volta del ballo di palazzo, spagnoletta, calata, aria nova che si canta in Firenze, fessania che si balla in Roma e in Napoli, fessania di Fra Polino, tordiglione, pavaniglie, aria venetiana, sinfonia, rotta di sinfonia, sarabanda, ciaccona, catacuba.» Con texto en italiano y español. También: B. Sanseverino: «Involatura facile delle passacalli, ciaccone, sarabande, spagnolette, fulie, pavaniglie, pass'e mezzi, correnti e altre varie suonate composte e accomodate per la chitarra alla spagnuola.» Milán, 1620. Y en España, Gaspar Sanz: «Ins-

sus muchísimos defectos, vocabulario de bailes de Cotarelo [4] —del que el autor no hace uso—podrían haber servido para este propósito y quizá aumentar el número de términos estudiados.

Dignos de ser destacados por su ejemplaridad—como anteriormente lo eran los dedicados a los términos *marinos o militares*—, son los parágrafos que se refieren al vestido, adornos, plantas, comidas y bebidas que a través del español y procedentes bien de España, bien de las Indias Occidentales, llegan a Italia en esta época y toman en ella carta de naturaleza. Algunas veces estas palabras realizarán unos demostrativos viajes de ida y vuelta entre un país y otro; véase, por ejemplo, la muy bien trazada historia del esp. *gargantilla*, traducido por *golilla*—en una curiosa reetimologización sobre el it. *gola*—, y vuelto otra vez, con otro significado a nuestro vocabulario.

Las últimas páginas de este capítulo se refieren al uso de palabras españolas en las traducciones o en las Relaciones de hombres que, como Pigafetta, estuvieron durante mucho tiempo en contacto con los españoles. Lingüísticamente este uso individual es poco relevante para el sistema, como el mismo B. advierte; sin embargo, creemos que la abundancia de su uso, que podríamos llamar impremeditada, indica que aquellos hombres, fuesen verdaderos escritores o simplemente forzados de la pluma, no tenían conciencia clara de la distancia entre los dos idiomas o las dos culturas, es decir, que consideraban, acaso inconscientemente, la existencia de una base común, de unos puntos de contacto, de una hermandad de valores culturales, que hacen que no sólo sea posible, sino necesario, el paso de elementos lingüísticos. Veremos después, expuestos por nuestro autor, cómo escritores «artístas», humanistas, emplean los hispanismos con valor estilístico, plenamente conscientes. Y no sólo en este período, sino también mucho más tarde, cuando ya la relación entre las dos penínsulas haya llegado casi a un no conocerse: Leopardi halla en giros españoles lo que busca en la lengua italiana [5].

En los capítulos tercero, cuarto y quinto de su libro, siguiendo diferentes métodos apropiados a los vocablos estudiados, el Prof. B, realizará una serie de calas en profundidad que afectarán no ya al uso de los hispanismos italianos, sino sobre todo a su modo de empleo por las capas sociales distintas, a las estructuras semántico-culturales y a las razones de adaptación —con la mutación de significado que ésta arrastra. El resultado es verdaderamente impresionante. En el primero de los capítulos de esta segunda parte se ve nacer, crecer, variar e iniciar su desaparición por la mutación de las condiciones de vida, a una sola palabra en un área de expansión reducidísima: el español *criada* en el Piamonte; palabra extendida en los fines del XVI desde la posición de prestigio de la

---

trucción de música sobre guitarra española [...] Con dos laberintos ingeniosos, variedad de sones, y danças de rasgueados y punteado al estilo español, italiano, francés y inglés». Zaragoza, 1674.

[4] Emilio Cotarelo: «Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mogigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII». Madrid, 1911. El vocabulario a que nos referimos en el tomo I, NBAE, vol. XVII.

[5] Cfr. B. Terracini: *Leopardi, filógogo*. «Cursos y conferencias». XXIII (1943), pág. 138. Y, sobre toda esta cuestión, del mismo autor, *Conflictos de lenguas y de cultura*. Buenos Aires, 1951, págs. 43-103, especialmente pág 61.—En sentido inverso, como muestra, puede verse también la influencia de algunos autores y medios de expresión italianos en Unamuno. Aun sin excesiva extensión, es muy claro el prólogo de Roberto Paoli a su selección de *Poesías* (Vallechi, Firenze, 1968), págs XCVII - CXI.

corte turinesa de Catalina de Austria, mujer de Carlos Manuel I, difundida en el italiano de las clases nobles, prestigio al que debe su pervivencia en nuestros días, al pasar a la burguesía ochocentista y en retirada, con precaria existencia, desde los primeros años de nuestro siglo, tras la expansión industrial de la zona.

Del cuadro panorámico trazado en el capítulo segundo se destacarán ahora, con perfiles netos, unas cuantas palabras o familias semánticas que van a hacerse, a pesar de tener equivalentes italianos, permanentes en aquella lengua. Ya Croce había limitado mucho la influencia [6], y ahora B. razona las causas: «S'ha de tenere ben presente che l'influenza spagnola coincide con uno dei *momenti più maturi della civiltà italiana (i nostri* scrittori, se riconoscono poniamo la superiorità militare di una potentissima Spagna, rilevano concordi il distacco da una civiltà culturalmente più «rozza», «illetterata» di uomini «nuovi»; «barbara», arrivano a dire nei momenti di più ostile ed accesa polemica» [7]. De aquí las zonas marginales que cubre el hispanismo—por lo menos el hispanismo exclusivo del italiano, que no ha sido adoptado en otras lenguas europeas—sobre el léxico italiano: la mayor parte de ellos se refieren a la terminología del comportamiento público, del vivir cortesano, de las actitudes o del carácter. Y en estos últimos, claro está, por estilización del tipo español tópico se produce en muchos casos un deterioro semántico, que convierte en ridículas,

---

[6] B. Croce: *Cultura spagnuola in Italia nel Seicento*. En «Uomini e cose della vecchia Italia», Bari, 1927, págs 213-221.

[7] Posición reconocida incluso por los mismos españoles, desde la frase atribuída al Gran Capitán («España las armas, Italia la pluma») o Ferreira («La clara lumbre de Toscana...») hasta Cervantes o Lope de Vega, orgullosos de saber hablar su italiano. Véase lo que dice Valdés: MARCIO: ¿Cómo no? ¿No tenéis por tan elegante y tan gentil la lengua castellana como la toscana? VALDES: Sí que la tengo; pero también la tengo por más vulgar, porque veo que la toscana está ilustrada y enriquecida por un Boccaccio y un Petrarca, los cuales siendo buenos letrados, no solamente se apreciaron de escribir buenas cosas, pero procuraron de escribirlas con estilo muy propio y muy elegante; y, como sabéis, la lengua castellana nunca ha tenido quien escriba en ella con tanto cuidado y miramiento como sería menester para que hombre, queriendo dar cuenta o de lo que escribe diferente de los otros o reformar los abusos que hay en ella, se pudiese aprovechar de su autoridad» (Apud Mayans, *Orígenes*, 1873, pág. 9). Sin embargo no creemos totalmente en el desprecio por el español, como lengua sin posibilidades, visto por los italianos. Esa idea no se compadece bien con el uso que hemos visto hacer de nuestra lengua a los humanistas, ni tampoco con lo que una página atrás hemos oído decir a Marcio («porque, como veis, ya en Italia, así entre damas como entre caballeros, se tiene por gentileza y galanía saber hablar castellano»). Así también hemos visto, en el capítulo anterior, emplear el castellano, como lengua de prestigio, en el Piamonte, o comprobamos la existencia de libros españoles editados y leídos en Italia, junto a las innumerables traducciones desde nuestra lengua, algunas utilizadas por el autor en su amplísima bibliografía. Si el número de hispanismos «crudos» es, como lo es, pequeño, quizá fuese conveniente—los límites voluntarios del libro no permiten esta prolongación—y muy ilustrativo, estudiar el calco o el contagio semántico, es decir, el crecimiento o disminución del campo significativo de una palabra italiana al encontrarse con una española con la que tenga alguno de sus significados comunes o una forma fonética semejante.

actitudes que el hombre español veía como virtuosas [8]. Así se ordenan y son estudiados en grupos semánticos—mejor que en familias, salvo quizá en lo que se refiere a las «ceremonias»—estos hispanismos. El *topos* de la «gravità», por ejemplo, provee al italiano de las palabras *flemma* y *sussiego*; es magnífico el estudio del deterioro semántico de esta última palabra, realizado en el espacio de pocos años, desde Castiglione, que la considera como una virtud digna de ser imitada, que debe de poseer el cortesano del 500, hasta significar «altivez», «jactancia», con muchos y muy interesantes matices intermedios.

Alrededor del tema de la vanagloria de nobleza, también ridiculizado por la literatura italiana de la época [9], se congregan *sfarzo* (procedente del esp. *disfraz*, lo que ya supone un juicio moral), con el significado de «lujo» = *fantasia*, *fanfarron* y *ufano*. La comunidad de rasgos valorativos, la posibilidad de agrupación de los préstamos en familias, muestran—y así lo dice el profesor B.—cómo el préstamo no se realiza de una forma mecánica, sino que en la base de cada uno de ellos (y también en la de estos conjuntos homogéneos) hay siempre una motivación cultural específica que es causa de su fortuna y que carga a la palabra adoptada de una mayor densidad significativa: el caso más claro, emparentado con los que acabamos de ver, es el del hispanismo *proveccio*, en doblete con *profitto*, sin ser concurrentes, pero con una distancia semántica oscilante, perfectamente estudiada. En el mismo grupo de hispanismos destacan los términos y costumbres que se refieren a las «ceremonias», tan traídas y llevadas en los escritos no españoles de ese tiempo; nuestro autor los plantea y estudia en el triángulo hispano-italo-francés; las vertientes estilísticas que se establecen se deben más bien a la extrañeza de los modos de trato foráneos que a la propia rareza de los mismos; es, sin embargo, muy sugestivo que culturalmente sean atribuídos por los escritores italianos del tiempo—aun en su vertiente ridícula—a las costumbres españolas.

Un caso especial entre estos «topoi» lo representa una familia semántica completa a cuyo estudio se dedica el quinto capítulo, que toma total carta de naturaleza en el italiano, modificándose semánticamente a veces con independencia, a veces en concurrencia con nuestra lengua, y que hace variar incluso las fronteras de los campos de significado en los que se inserta. Es la presidida por *brío*, que agrupa en derredor suyo voces como *desenvoltura*, *decoro*, *lindo*, *bizarro* o *galante*. Una riquísima selección de ejemplos, estudiados con una casuística perfecta, nos hace ver el desarrollo de estas palabras tanto en densidad de uso como en adquisición de nuevos matices significativos o expresivos, que, en este caso, rara vez son peyorativos. La presencia y «storizzazione» de este conjunto semántico, cuyos miembros se refieren a una valoración externa de la persona humana,

---

[8] El problema se plantea incluso en la misma España. Sobre el comportamiento del soldado español en Italia y la caricaturización personal—no sólo lingüística—de sus actitudes, acompañada de elementos claramente desmitificadores, debe verse a Lope de Vega: *El caballero del milagro* (AcN. IV, págs. 145-182), que ilustrará perfectamente este capítulo y el siguiente del libro de B.

[9] Y tratado con amargura, en relación con Italia, por la española. Véase en el mismo *Caballero del milagro* el soneto de Luzmán en el acto II: «Dichoso el bien nacido, el noble, el grande» (AcN. IV. pág 166b) y la elección de apellidos en el diálogo con Tristán y Lofraso, situado inmediatamente antes.

son índice, según B., «di quella conquista del mondo esteriore (in contrapposizione alla problematica tutta interiore, morale ed etica del Rinascimento) tipicamente barocca, che critici della letteratura e dell' arte hanno recentemente messo in luce ed approfondito. L'ideologia ha reso talmente vitali e proliferanti a accezini tutte imparentate tra loro, che non ci è stato possibile distinguere perentoriamente quale, o quando un calco semantico sia dovuto ora allo spagnolo, ora invece all'italiano».

B. estudia, por último, el fenómeno de la utilización voluntaria y buscada de palabras o de parlamentos españoles en contextos italianos, cuando aquellos de ninguna manera pueden considerarse hispanismos, es decir, cuando conservan en esos contextos su valor de palabras pertenecientes a una lengua distinta, sin intentar insertarlas en el sistema lingüístico empleado, manteniendo una distancia que permite una muy variada gama de valores estilísticos. Dentro de estos usos, el autor distingue una triple causa de inserción: el «españolismo literario», cuando la inclusión del vocablo responde normalmente a una tendencia personal de gusto y de cultura, con un papel importantísimo en el plano del estilo, puesto que pone en juego las motivaciones expresivas que el escritor quiera obtener a través de esta desviación momentánea; motivaciones que van desde un puro goce por el uso del lenguaje—en los humanistas—hasta una búsqueda de la expresión abundante y nueva—en los hombres del barroco—, a través de un intento de mejor dibujo de los personajes en la comedia, adquiriendo, en este caso sobre todo, ciertas inflexiones cómicas, debidas quizá—como B. señala—a sentir el pueblo italiano nuestra lengua como una variante lingüística caricaturesca de su propio idioma, y en este caso se habría hecho—como el sayagüés o la fabla en nuestro teatro—más una convención que un reflejo realista. Esto hace que la mayor parte de estos españolismos literarios utilizados en la comedia sean o juegos de palabras o se refieran a los tópicos ridiculizantes que antes se han señalado [10]. Desde esta línea es muy fácil, sobre todo en las zonas cortesanas cuasi bilingües, pasar al segundo fenómeno que indica B.: el equívoco entre palabras españolas e italianas, que encontramos ya en *Il Cortegiano*. El tercer grado, la cita española que supone una familiaridad total con nuestra lengua, sirve, sobre todo en cartas, para el hallazgo de un tono familiar: el español no es un mero adorno, sino que tiene el valor de signo apto para crear una atmósfera; los ejemplos, muy bien estudiados—y pongamos de relieve entre todos los de Paulo Giovio y Magalotti—lo confirman.

---

[10] Esto era sentido así incluso por los mismos españoles que vivían en Italia. Recuérdense, por vía de ejemplo, los españolismos que Torres Naharro *(Comedia Seraphina*, acto III) pone en boca de la italiana Bruneta: «Non si dice, non si crede,/ con quanta gratia ti vano/ sempre mai barreta in mano./ Ti parla con tanta fede/ d'una miglia che'l ti vede:/ 'Mi ridomiendos yrmanos,/ signoras, besos las manos,/ ¿che mandais vuestras mercedes?». O Juan Francisco, también italiano, en la *Soldadesca*, acto III: «Sono stato tempo asai/ con loro presso Ferrara:/ Juras Dios, siñor, tumai,/ cuschilladas, perlas, cara./ Majadieros,/ yo tiengos muchos dinieros,/ mios patres cavalieros,/ siñores de las Castilias.» Y obsérvese cómo Torres deforma el castellano de la misma manera que, como muestra B., lo hacen los autores italianos: elección característica de palabras (los «topoi»), añadidura de *-s* finales superfluas—eran lo más extraño para un italiano—y multiplicación de diptongaciones, que conducen a una especie de ultrahispanismos. Las citas de la *Propalladia* están hechas por el facsímil de la R. A. E. (Madrid, 1936).

Destaquemos, por último, los utilísimos y minuciosos índices que cierran el libro, así como la copiosa bibliografía que ha servido de base al trabajo. Ella sola, sin nada más, serviría para establecer la profundidad del influjo cultural español en Italia.

JOAQUÍN FORRADELLAS

GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo: *Raíces históricas del luteranismo*, Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos. 1969.—8 págs. + 1 hoj, + 299 págs. 17,5 cms.

Profesor de la Universidad Gregoriana de Roma, maestro de muchas generaciones de historiadores de la Iglesia, el P. G.-V. nos ofrece en las trescientas páginas de este libro una ampliación enriquecidísima de su opúsculo. *Causas y factores históricos de la ruptura protestante.* Tras el volumen correspondiente a la Edad Moderna en la *Historia de la Iglesia* de la BAC, y el en ciertos puntos revolucionario *Erasmo y Loyola*, el presente trabajo aparece como fruto maduro de muchos años de investigación y de meditación. De una y otra cosa. Porque, aunque el autor afirma, en la Introducción, que «no va ahora a la caza de datos y documentos nuevos», un discreto conocedor del tema queda impresionado ante el dominio pormenorizado de los aspectos del fenómeno y de los sectores del contexto histórico en que se produjo. Y lo que se teme como una inhibición de actitud, al evitar el autor la terminología directa de «causas» y «condiciones» y preferir la de «raíces», se transforma en una objetividad histórica y en una imparcialidad de juicio que pasman en un jesuíta de casi setenta años. Tras pronunciarse sobre la historiografía precedente en sus autores más destacados, G.-V. estudia las raíces: a) históricas de carácter moral y eclesiástico; b) teológicas; c) espirituales y religiosas; d) políticas y sociales. Sin menospreciar la fuerza del sentimiento nacional antirromano, otorga mayor decisividad dinámica al impulso religioso en el alma de Lutero, y considera escasa la influencia de los escándalos y abusos de los eclesiásticos a los que tanta importancia atribuía Lortz. Lutero mismo confesaba abiertamente que la vida entre los protestantes «es mala como entre los papistas; mas no les acusamos de inmoralidad, sino de error doctrinal». El capítulo dedicado a la decadencia doctrinal teológica puede resultar lo menos nuevo del libro. Pero, a renglón seguido, se nos ofrece un estudio finísimo de cómo el misticismo medieval germánico, la Devotio moderna y el movimiento ascético paulinista fueron preparando el camino y se condensaron con intensísima carga en el alma del reformador: Lutero fue «quien vivió más dramáticamente la espiritualidad paulina y evangélica». Del mismo signo de interés se califica el capítulo dedicado a la situación social del proletariado clerical y al ambiente de angustia y de pavor religioso en el que la voz serenadora del atormentado Lutero tuvo que sonar como decreto de liberación y de esperanza. En el capítulo quinto, niega G.-V. la tesis tópica de la influencia del humanismo en el luteranismo. Precisamente Erasmo señalaba como una de las causas de la tragedia protestante, el no haberse cultivado bastante en Alemania las letras humanas: «dondequiera que reina el luteranismo, sobreviene la muerte de las letras». Es posible, añade al autor, que algunos humanistas hayan creado un ambiente propicio para la reforma, pero cree con el propio Erasmo que «Ista non studiorum est culpa, sed hominum». Un último capítulo esta dedicado a poner de relieve la modernidad de instrumenta-

ción propagándística del luteranismo: creación de slogans, lujo de artes gráficas, etc.

Estimo que *Raíces históricas del Luteranismo* no sólo, por supuesto, constituirá para el lector medio una sorpresa, sino que quedará como un jalón en la historiografía ecuménica. Un jalón que, por lo que a la obra del P. G.-V se refiere, hay que situar entre los estudios antes citados y la obra monumental que prepara sobre Lutero y que lleva ya muy avanzada.

VÍCTOR G. DE LA CONCHA

CROS, Edmond: *Protée et le Gueux, recherches sur les origenes et la nature du recit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, París, Didier, (Collection de littérature étrangère et comparée), 1967, 512 p.

Les difficultés d'interprétation de *Guzmán de Alfarache* sont bien connues; elles tournent le plus souvent autour de l'impossibilité apparente de concilier le récit des aventures crapuleuses d'un *pícaro*, toujours gaillardement enlevé, et la somme des réflexions didactiques qui accablent l'ouvrage. On a parlé de contrastes et de techniques baroques, d'hypocrisie de la part de l'auteur. Incapables de résoudre cette fausse contradiction, éditeurs, traducteurs et critiques ont mutilé le *Guzmán*. E. C. commence significativement par relever ces mutilations pour tenter de mieux en comprendre les raisons profondes. Il explique ainsi la confusion critique par l'ambigüité fondamentale de l'oeuvre d'Alemán, à la fois faux roman et miscellanée novatrice, et démontre que les deux éléments (autobiographie et digressions de tous ordres), sont d'une égale importance, qu'ils sont complémentaires, qu'ils procèdent d'une même origine. L'analyse des pièces liminaires (éloges et préfaces) et des traductions du XVII siècle (italienne, française, anglaise, latine) lui a suggeré une hypothèse de travail qui s'est avéré féconde et qui lui permet d'affirmer que le *Guzmán* est entièrement soumis à l'empire de la Rhétorique. E. C. reconstruit plus loin cette médiation de la rhétorique autour de deux centres d'intérêt qui correspondent à deux vocations de la forme romanesque: a) l'ouverture sur le monde, b) les rapports qu'entretiennent l'histoire et la poésie, c'est à dire le particulier et l'universel (il relève à ce propos l'expression par laquelle Mateo Alemán désigne son livre: *historia poética)*.

Dans une dernière partie E. C. s'efforce de dégager les lois internes du *Guzmán* qu'il énonce ainsi: couple antithétique du vrai et du faux, dialectique de la justice et de la miséricorde. Cette thése se développe ainsi sur deux plans: elle vise d'abord à définir le *Guzmán* dans sa singularité; cette définition est donnée dans le titre quelque peu énigmatique de *Protée et le gueux* sous lequel se présente cette étude titre qui semble résumer parfaitement les conclusions générales: il rappellera ainsi au lecteur la nature multiforme de l'ouvrage, le polymorphisme du protagoniste, mais surtout l'idée génératrice de l'élaboration littéraire (la volonté de contenir la miséricorde dans les limites choisies par la société) ainsi que tout ce que le livre doit à l'art de l'éloquence, traditionnellement représenté par un personnage doué du pouvoir de tout transformer. Mais, en suggérant d'étendre à d'autres récits picaresques, voire à d'autres courants romanesques les conclusions auxquelles il a abouti, E. C. nous propose

l'art de l éloquence comme une source du roman moderne. On voit par là combien l'interprétation qui nous est soumise bouleverse la critique sur de nombreux points.

JEAN TÉNA.

CROS, Edmond: *Contribution à l'étude des sources de Guzmán de Alfarache*, Montpellier, 1967, 194 p. [1]

Cette étude, qui analyse plus de cinquante passages de *Guzmán*, comprend quatre chapitres: contes et nouvelles intercalés, digressions, épisodes autobiographiques, exemples. Pour chaque passage analysé on nous indique les travaux parus sur le sujet (Travaux de référence) les rapprochements qui sont à faire (Sources et analogies), ainsi que les analogies fausses et douteuses (Références à rejeter, références douteuses). Un tableau récapitulatif, qui distingue un ordre croissant de certitudes suivant les cas, permet de reconstituer en partie la culture littéraire d'Alemán. E. C. dégage un certain nombre de conclusions: a) aucune oeuvre de premier plan ne figure dans ce tableau, «si on excepte du moins l'*Histoire Ethiopique* et quelques lointaines analogies qui correspondent à des traditions diffuses. C'est dans le domaine de la nouvelle que cette remarque est la plus évidente: Boccace et Bandello semblant ignorés au profit de conteurs plus modestes mais aussi plus modernes.» b) La plupart des auteurs auxquels sont faits des emprunts appartiennent à la seconde moitié du XVIème siècle. c) On remarque une absence pratiquement totale de rapports avec la littérature française. d) «C'est avec la littérature italienne que Mateo Alemán entretient des rapports privilégiés».

Mais E. C., qui s'est avant tout préoccupé de retrouver la démarche créatrice de l'auteur, fait ensuite le bilan de cette analyse: un point faible, la documentation érudite, vite oublié en fonction des mérites. Parmi ces mérites: la recherche de la perfection stylistique, d'indéniables qualités de conteur et en particulier le goût du tableau dramatique, l'effort soutenu pour obtenir un maximum de vraisemblance, la «personnalisation» systématique des motifs narratifs empruntés tant à la tradition qu'à des auteurs espagnols ou étrangers.

C'est cette dernière conclusion que met en relief E. C.: «Alemán opte, écrit-il, pour une vraisemblance interne et, allions-nous dire, totale. Il semble par là s'interroger sur l'étrange nature de l'oeuvre littéraire et sur sa vocation.»

JEAN TÉNA.

FERNÁNDEZ MONTESINOS, José: *Pereda, o la novela idilio*. [Valencia.—Artes Gráficas Soler, S. A.]. Editorial Castalia.—[1969], XX + 309 páginas + 1 hoj.

Aunque se trata de la segunda edición de una obra, justifica —si no la crítica que, por razones de tiempo, no vamos a intentar ahora— el

[1] Edité par l'auteur, Faculté des Lettres, Montpellier.

sencillo comentario y la bienvenida cordial a esta obra, el hecho de que la primera edición, aparecida en México hace ocho años, apenas si fue conocida entre nosotros.

Creo que para una recta interpretación de esta monografía del Profesor F. M. es, más que conveniente, necesario considerarla como un capítulo de sus «Estudios sobre la novela española del siglo XIX». De esta manera, el lector —siempre propenso a la aceptación de opiniones hasta ahora recibidas, y más si llevaban el marchamo de autoridades respetables— verá cómo el crítico utiliza un mismo rasero para medir los pros y los contras que va considerando en la obra de los novelistas españoles de la pasada centuria.

Y es más necesaria y difícil esa serenidad si son motivaciones sentimentales las que le han llevado a ser lector apasionado —sin crítica— del artista al que ahora se estudia.

La adjetivación que, en el título de su libro, pone F. M. a la novela perediana es el resultado de un estudio en el que se ha buscado afanosamente la fórmula novelesca del artista montañés. La fórmula misma —y el crítico analiza agudamente los porqués de la elección de la tal fórmula— ha sido la causa de que la obra de este escritor —«dotado para el arte de un modo increíble» y «uno de los más ejemplares casos de artista nato que ha conocido la literatura española», según el Sr. F. M.— no tenga ningún influjo en la novela moderna.

Si es verdad que en esta obra se rectifica, y hasta se achaca, a la crítica «oficial» de nuestro novelista, una buena parte de la culpa en que el polanquino eligiese esa «fórmula», verdad es también que se califica, con dureza, creemos que sin precedentes, de «incalificables vilezas y bellaquerías» a las que los del 98 perpetraron contra Pereda, «amasadas siempre de insidias y mentiras».

El libro del Prof. F. M. podrá ser discutido, pero no silenciado. Y en la discusión no será lícito utilizar como argumento una infundada antipatía del crítico al novelista, ni, menos todavía, el de una discrepancia ideológica entre uno y otro. Se trata de crítica literaria, y en ella cuenta el contenido ideológico, pero diríamos que no *per se*, sino en cuanto ese contenido contribuye al mejor o peor logro de la obra artística.

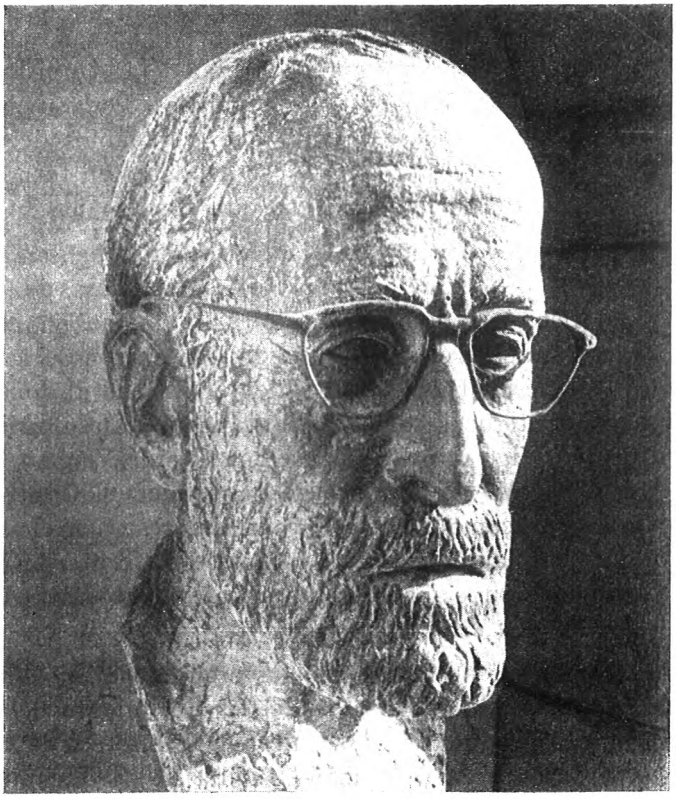
Seguros estamos de que este libro, fundamental en la bibliografía perediana, ha de ser comentado en muchas revistas con la atención que merece, y que nos ha sido imposible dedicarle por haber llegado la obra cuando urgía entregar el original para este Boletín.

J. L. S.

CRÓNICA

Un busto de Menéndez Pidal en nuestra Biblioteca

Es de justicia aplaudir el delicado rasgo del Centro Gallego santanderino, presidido por don Emilio Otero y Val. Su entusiasmo y el de sus animosos compañeros de Junta han sabido convertir en realidad el proyecto que, en la comida de hermandad del dicho Centro, en la fiesta de Santiago Apóstol del año 1968, el inspirado y docto escritor, Don Dionisio Gamallo Fierros, expuso a los asistentes. Recordó el Sr. Gamallo cómo, hace ocho años, el Centro Gallego ofrendó a la «Biblioteca de Menéndez Pelayo» un busto en bronce de don Gumersindo Laverde y Ruíz.— símbolo del doble sentimiento de amor a la patria nativa y adoptiva—, a la



Montaña y a Galicia, y unido, por otra parte, por lazos académicos y de amistad, al polígrafo santanderino. El Sr. Gamallo pidió al Centro Gallego que, como entonces ofreció a la Biblioteca del maestro el retrato de quien lo había sido de Menéndez Pelayo, lo hiciera ahora colocando en la misma fachada Norte de la Biblioteca el busto del gran coruñés, don Ramón Menéndez Pidal, el más ilustre y fecundo de los discípulos de don Marcelino y que, como Laverde, representaba la unión emocional de las tierras del norte y el noroeste de España.

Como comentó un diario madrileño, esa inaciativa «esta llena de lógica profunda y hasta de intención pedagógica cara al futuro. No en vano don Marcelino y don Ramón vivieron juntos, en Santander, varios veranos de finales del XIX y comienzos del XX. Uno se los imagina en el breve jardinillo que separa la Biblioteca del sabio de su residencia particular (hogar en algunas ocasiones del propio don Ramón) conversando acerca del Cid y el Romancero, y también sobre España y los españoles. Por eso encierra hondo sentido que ahora se intente que, con labios de piedra y bronce, ambos maestros prolonguen sus diálogos en torno a los temas esencialmente nacionales de su querida España».

El Centro Gallego contó con la cooperación de la propia «Biblioteca de Menéndez Pelayo», las Reales Academias de la Lengua y de la Historia y de otros sensibles organismos y personas como el Ayuntamiento de La Coruña; la Diputación de Lugo; el Centro Gallego de Madrid y su Presidente, el General don Constantino Lobo Montero; el Ateneo de Santander; el Círculo Mercantil y Cultural de Vigo y su Presidente don Camilo Veiga y Prego; el «Instituto José M.ª de Pereda» de Santander, el Gobernador Civil de Orense, así como la de varios particulares, y con el arte y la generosidad ejemplar del escultor lucense, don Eduardo Rodríguez Ossorio, que supo modelar un cabal retrato del glorioso autor de *La España del Cid*

No pudo cumplirse el deseo de los organizadores de dar la solemnidad que postulaba al acto de descubrimiento del busto de don Ramón Menéndez Pidal, siquiera la «Biblioteca de Menéndez Pelayo» hubiera ya organizado, el día 11 de diciembre de

1968, una sesión necrológica, en la que dictó una magistral conferencia su sucesor en la Presidencia de la Real Academia Española, el Excmo. Sr. Don Dámaso Alonso (V. BBMP, 1968, p. 417).

Sesión de homenaje en el Ateneo

El día 29 del pasado setiembre, a las ocho de la tarde, se celebró, con asistencia de un numerosísimo público, que no sólo ocupaba totalmente el amplio Salón de Actos del Ateneo santanderino, sino que llenaba salas y pasillos próximos al mismo, la solemne sesión de homenaje a Don Ignacio Aguilera y Santiago que fue, por reiterada designación de los socios en asambleas generales, durante los años 1960 a 1967, Presidente de la docta Casa.

Abierta la sesión, la Presidencia concedió la palabra al Sr. Secretario General para que diese lectura a los acuerdos adoptados por aclamación en Juntas Generales—ordinarias y extraordinarias— y en las de la Junta de Gobierno, en virtud de los que se nombraba a don Ignacio Aguilera *Socio de Honor*, se le ofrecía un artístico *Álbum* con las firmas de los señores socios y se creaba «la *Medalla de Oro del Mérito Ateneístico, a título único*, dedicada personalmente al Iltmo. Sr. don Ignacio Aguilera y Santiago, por lo que en ningún caso, ni a ninguna otra persona, fueren cuales fueren sus méritos y circunstancias podrá ser nuevamente otorgada tal distinción».

Terminada la lectura por el Sr. Secretario General, la Presidencia concedió la palabra al Excmo. Sr. don José M.ª de Cossío y Martínez Fortún, Académico de la Real Española de la Lengua y Presidente del Ateneo de Madrid, que leyó el siguiente Discurso:

He de agradecer, y muy vivamente, el que hayan pensado en mí, para ofrecer este justo homenaje a Ignacio Aguilera, los organizadores de este acto. Cualquiera de los que me escucháis hubiera cubierto este puesto con mayor lucimiento y más justos títulos, pero si valen por ellos el del afecto, creo que han acertado plenamente, pues a ninguno admito que me supere en él, ya que se le profeso sincerísimo desde los remotos tiempos de su adolescencia, y en la

estimación más calificada desde los de su madura hombría, a través de aquél que le profesaron el inolvidable Miguel Artigas, y su deudo, don Pedro Santiago Camporredondo, ilustre dignidad de nuestra catedral santanderina.

Suscito ahora estos recuerdos—tan entrañables para nuestro amigo—, porque son también recuerdos míos, y porque mi trato con Ignacio Aguilera ha estado felizmente interferido por el recuerdo de ellos, y, en esta ocasión, porque esos recuerdos fueron definitivos para mi temeraria aceptación de hacer hoy el ofrecimiento de este merecido homenaje.

Pasa el tiempo, y tales recuerdos justifican ante mí mismo el que lance mi voz en este acto para testimoniar públicamente ante Ignacio Aguilera la admiración y el afecto que todos le debemos, y con nuestra presencia corroboramos tales deudas públicamente en este lugar, ante este público y en este Ateneo.

Porque la labor de Ignacio Aguilera ha tenido—y, por dicha, sigue teniendo—dos vertientes notorias: de una parte, su labor infatigable, y anterior a su nombramiento de Director de nuestra queridísima «Biblioteca de Menéndez Pelayo» y, de otra, sus trabajos al frente de este Ateneo moralmente reconstruído sobre los escombros del antiguo, pasto de las llamas; y por una gestión y por la otra, era obligado que le mostráramos todos nuestra gratitud y nuestra admiración a su labor.

Y con melancolía la evoco. Por feliz ley de vida—que por dicha es superior a la duración de la nuestra—, la Biblioteca—siempre diestramente dirigida—y el Ateneo—asistido del entusiasmo de los dirigentes y socios—permanecen vivos, y aquí quiero recordar, como representativos, dos nombres: el de Gabriel Pombo, que fue tantos años su Presidente, y felizmente Presidente en tiempos poco bonancibles; y, como testimonio de fidelidad y entusiasmo—estas dos cualidades moldean un carácter—el de Joaquín Martínez, que es acaso el ejemplo más representativo y entusiasta de los tiempos ateneísticos anteriores al traslado de la Sociedad a esta Casa, en la que le sigue sirviendo fielmente, a través de incendios, cambios y años.

Para mí, y para muchos de los que me escucháis, una y otra gestión—las de Biblioteca y Ateneo—, al frente de dos instituciones

tan entrañablemente unidas a la historia moderna de Santander—y, por cierto, en los más nobles aspectos de ella—no necesitan de mi elogio, ni menos de mi recuerdo. Es historia actual, que se enlaza con un pasado vivo aún en la memoria, y que honra tanto al amigo que festejamos como a todos los que desde posiciones distintas han hecho eficaz su acción. Yo—que ocupo aparentemente una posición ambigua de montañés y cortesano—, unido a la Montaña por lazos que he procurado siempre afianzar y nunca romper, y mucho más cuando el tiempo avanza, pero ausente muchos meses del año de esta bendita tierra por obligaciones de que he creído ilícito desembarazarme, puedo hacer justicia, con perspectiva obligada, a la perseverancia de Ignacio Aguilera en el servicio de sus cargos culturales, de los que deja en esta tierra—y en ella, si Dios quiere, acrecerá—huellas imborrables.

Yo recuerdo a Ignacio Aguilera estudiante, acogido por todos con el afecto que reclaman tantas cualidades generosas, reconocidas de cuantos han participado en su trato y amistad. Y lo recuerdo a su regreso de los estudios de Letras en las Universidades de Salamanca y Madrid; y junto a su recuerdo, se alza, inolvidable, el de Miguel Artigas, que siempre le mirara con el afecto que demandaban su entusiasmo por empresas que a uno y otro embargaban, y por vocación y aficiones que les hacían compenetrarse en estudios y colaboraciones, que mostraban con fruto cierto las esperanzas que habían de dar el espléndido resultado que nos ha sido dado confirmar.

Y como los regresos de sus estudios, está presente en mi memoria el de sus cargos en la vecina Universidad de Oviedo, cada día más maduro y entregado a su vocación literaria. De ellos, cuantos le tratábamos, nos prometíamos frutos, pues no tenían parentesco con las ansias de creación poética o superficialidades artísticas, sino buscaban el estudio seguro y documentado de temas histórico-literarios, de los que ya no había de desertar, y que parecían consecuencia directa del ambiente grave y formativo de la Casa que, años después, había de regir, y que moldearía magistralmente su carácter y el de sus estudios.

Si alguna cualidad tuviéramos que escoger entre las que adornan a nuestro amigo y discriminar lo más importante de su continua

actuación cultural, acaso nos decidiéramos por la eficacia y el sentido de la oportunidad de sus iniciativas. Pero sobre estas instancias que nos llevarían al investigador, flotaba siempre un sentido de cordialidad por el tema escogido, que era parte muy importante de la animación con que era tratado. Si tuviéramos que elegir entre sus cualidades como investigador o sus actividades como animador, no sabríamos hacerlo, aunque sí a felicitarnos ante la consideración de su intuición y, después, su tacto, que le han convertido en inventor y promovedor de empresas culturales que alcanzaron a todo el mapa de nuestra Montaña. Pensó, sin duda, que las empresas culturales no debían ser patrimonio exclusivo de la ciudad, de la capital y—como primero en Asturias, desde donde dictó normas, que han sido repetidas en casi todas las provincias españolas—, en diversos lugares de nuestra provincia promovió la fundación de Casas de Cultura y Bibliotecas o fomentó la participación en actos de cultura que nunca se podrán olvidar. Era necesario este recuerdo para medir la intensidad y la extensión de su labor provincial en el campo de la cultura, pero todo ello no fue sino preludio o complemento de lo que había de desarrollar en el máximo lugar de nuestra actividad literaria en nuestro Santander: la «Biblioteca de Menéndez Pelayo».

Nombrado Director de ella, tras la jubilación por razón de edad, del inolvidable Enrique Sánchez Reyes, su capacidad de acción encontró marco adecuado en la Dirección de la gran Biblioteca. Su labor, en lo que era estrictamente dirigirla, no cede al ejemplo ni a la eficacia de sus dos antecesores, y una de las empresas culturales de mayor envergadura que ellos dirigieron e impulsaron, la publicación del Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, *encontró en su actual Director secuencia y entusiasmo para continuarla hasta hoy, y yo sé, mejor que ninguno, la dificultad y el sacrificio que la empresa exigía y sigue exigiendo.*

Había mitigado el tiempo el recuerdo, vivo y caliente, del maestro inolvidable, aunque no el entusiasmo por su obra, tan actual y oportuna como cuando la imaginara y escribiera. Podía faltar para la empresa del Boletín *el entusiasmo cálido de los que le trataron y con él convivieron, cuyos nombres figuraban en la primera Junta de Gobierno que dirigiera la Sociedad. Les íbamos sustituyendo los que no fuimos sus discípulos directos, que no podíamos*

guardar en el recuerdo el tono y el acento de su voz. La parte puramente humana de sus manifestaciones físicas no podía influir en nosotros, aunque nuestra admiración y nuestra gratitud por sus enseñanzas escritas nos encontraran más asépticamente dispuestos para recibirlas que en los que le conocieron. La parte propiamente humana del maestro actuaba en nosotros como noticia, y no con la fuerza directa de la comunicación física y humana, del recuerdo caliente y aleccionador del inmortal polígrafo. Las listas de socios del Boletín *se renovaban con nombres de jóvenes, y aun de hombres maduros que no tuvieron relación personal con el maestro. Lo que venía siendo humana y directa relación se nos transmitía por los libros sin ayuda del recuerdo humano de la persona. Cierto que la orientación de la labor de los descendientes de los que conocieron al maestro seguía tenaz y entusiasta sus procedimientos y su doctrina, pero corría, y corre, el riesgo de irse debilitando al pasar de la mano y la mente de quienes no le oyeron directamente, al transformarse el cálido sonido de su voz en hierática lectura que, ciertamente, en nada resta lo esencial del pensamiento escrito, pero sí mengua la eficacia de la lección oral y directa.*

En este momento recibe el legado de su pervivencia Ignacio Aguilera, y perdonad que yo mismo me atreva a considerarme partícipe en tal legado, y bajo la dirección y guía de nuestro festejado ha proseguido, y prosigue, la transmisión de tal herencia, de la que nuestro amigo lleva la máxima responsabilidad, y la más gloriosa.

Así, dentro de la tradición que arranca de la obra y del ejemplo del gran polígrafo, Ignacio Aguilera viene soportando gallardamente la mayor y más árida, y en ella es preciso que nos interesemos todos bajo su batuta, porque ella constituye el más honroso blasón de nuestra vida intelectual, que todos los montañeses tenemos la obligación de sostener sobre tantas empresas a que los hombres conceden primacía inmediata, olvidando que lo más inmediato no es siempre lo más urgente, ni siquiera lo más eficaz.

Ya para entonces había publicado Ignacio Aguilera, y precisamente en el Homenaje a Miguel Artigas, *un estudio sobre el famoso* Ensayo sobre los delitos de infidelidad a la patria, *de Reinoso, como prólogo a las cartas que de él se conservan en nuestra Biblioteca.*

Y es curioso que eligiera tema tan litigioso, y de los más controvertidos en la historia de las ideas políticas en los tiempos de Fernando VII. Aguilera, con juvenil independencia, disiente del peyorativo juicio más común del afrancesamiento del famoso canónigo sevillano, que vehementemente en su tiempo formulara Menéndez Pelayo, en su juvenil estudio sobre los heterodoxos, siguiendo en ello el juicio españolista, hasta la injusticia, de don Bartolomé José Gallardo.

Este primer ensayo, publicado en tal ocasión, es prueba fortísima de la independencia de juicio de nuestro amigo, que nunca ha sabido aceptar el sentir común sin maduro examen, haciendo primar la independencia de su juicio sobre opiniones tópicas, por muy recibidas que fueran y por muy altas autoridades que las patrocinaran.

Este rasgo de independencia es típico de su carácter, y en las letras y en la vida ha de manifestarse constantemente, y no sé hacer mayor elogio de su independencia que subrayarle al considerar este brote en uno de los trabajos juveniles que llegara a publicar.

Estudio parejo es el que consagró más tarde a don Sebastián de Miñano, al publicar su correspondencia precisamente con Reinosa, y es este ensayo de mayor pretensión, aunque en lo fundamental de su ideología, la de Miñano y la de Aguilera, en nada tenía que variar. Importan estos ensayos para afirmar la independencia de criterio y la libertad de enjuiciamiento de Ignacio Aguilera.Pero notada esta cualidad, debe subrayarse la parte de sus escritos en los que el tirón de la tierra montañesa fue móvil que guiara su pluma, y entre ellos merece mención especial aquí —puesto que fue escrito para ser aquí leída en el primer acto público que presidió el 28 de enero de 1961— la exposición de elegías, en prosa y verso, que provocó la infausta galerna del sábado de gloria, que unió en su conmemoración todos los sentimientos y todas las plumas en un mismo himno elegíaco ante las víctimas de aquella catástrofe. Rasgo literario de una tragedia *tituló aquel ensayo, que tan dignamente patentiza la impresión que en el gremio literario produjo el trágico accidente. Y en el orden de su montañesismo, bien será dejar aquí mención de esa empresa que Ignacio Aguilera se inventó y dirigió:*

la Antología de escritores y artistas montañeses, *de la que, en muy pocos años, se publicaron más de medio centenar de volúmenes.*

Y aun quiero citar, por lo que supone de recuerdo y adhesión a los estusiasmos de Artigas, la publicación, en el propio Boletín, *de versos gongorinos procedentes de un manuscrito de la «Biblioteca de Menéndez Pelayo», a los que cautelosamente no se atreve a decidir sobre una atribución resuelta, pero que por el carácter del códice en que se encuentran, en un unión de poesías indudables de don Luis, debían exhumarse por la imprenta para estudio y aviso de los interesados por la obra del gran poeta cordobés.*

Todos estos rasgos de su carácter y todos estos recuerdos de sus escritos tiene aquí oportunidad de ser indicados; pero si sólo a estos nos atuviéramos, la personalidad de Ignacio Aguilera quedaría no sólo incompleta, sino privada del aspecto más importante del carácter moral de nuestro amigo, transparente para los que le tratamos, es decir, para la casi totalidad de los montañeses. Pocos hombres he conocido con personalidad tan definida y, dichosamente, de seguridad en sí mismo más completa. Su línea de conducta la ha mantenido siempre recta y sin proclividades a desviarse del sendero que se trazara. En lenguaje metafórico, esta condición se llama rectitud. En todas las circunstancias ha lucido inflexible, y siempre ha sabido revestirla de la más irreprochable cortesía, pero jamás ha querido ceder en la más mínima concesión a lo que él consideraba injusto. El trato más amable y jovial, la simpatía más comunicativa y franca, le ha proporcionado, justamente, el mayor número de amigos y devotos; pero su espíritu de justicia o su agudo sentido de ella, hace que no transija en lo que le parece que no debe transigir, y por conocerle, y tratarle y quererle, tenemos la seguridad de que en sus acciones y reacciones subyace una virtud esencial: la del amor a la justicia.

Me he detenido en enumerar cualidades que pudiéramos designar como más llamativas porque en él entiendo que son las más esenciales. Son las que hacen su aparición en los momentos más graves y (usando de un término que no me gusta nada) cruciales. Para moldear su personalidad humana era imprescindible señalarlas, porque son las verdaderas raíces de ella. Pero, por dicha, no es un

vendaval, aunque a veces lo sea, o parezca que lo es, y por ello era imprescindible apuntarlas.

Gustaron los psicólogos literarios, como Gracián o Zabaleta, de prevenir errores o analizar primores, y estos lo son sin duda, pero no de los superficiales o decorativos, sino de los que más profunmente contribuyen a moldear un carácter. Nada externo puede señalarse que les consienta figurar como decorativos. Se enraízan en lo más profundo de la personalidad y sostienen, rígida pero eficazmente, el modelo de lo que debe ser un hombre.

Diluídas en estas pobres palabras yacen las profundísimas razones por las que dedicamos este homenaje a Ignacio Aguilera. De todo se le podrá tildar menos de frívolo. Suelen dedicarse al éxito de un día, al rasgo aislado de un momento, pero tan sólo le merece verdaderamente quien hace costumbre de su actuar lo que en otros es azar pasajero.

Y—permitidme este desahogo—yo también ejerzo un cargo en un Ateneo, como el que Ignacio Aguilera ha ejercido en éste. Sé los escollos que se nos presentan y ¡cuántas veces! no hacemos el bien que queremos, sino el mal que no queremos. Pienso que en todas las funciones de un mando influyen lo que llamamos circunstancias. Es pobre disculpa. Sobreponerse a las circunstancias es la señal del varón pleno. Si no se puede mandar sobre las circunstancias, es que no se puede mandar sobre lo que tenemos confiado. No sirven habilidades. La habilidad, en buena moral, no es sino rehuir el deber.

He tratado de glosar, temo que sin fortuna, alguna de las actividades literarias y de las cualidades de gobierno de Ignacio Aguilera. Él y yo entendemos que se pueden permutar (y en este caso con plena dignidad y acierto) las piezas esenciales de una máquina, pero no puede consentirse su inútil desgaste, ni mucho menos complacerse en él.

Por dicha, el Ateneo de Santander sigue, y seguirá, su marcha con toda eficacia y dignidad. Este homenaje que dedica a su antiguo Presidente es la mejor garantía de que le considera como un ejemplo.

Al cesar la larga ovación que premió la bella y sentida oración del ilustre académico, el Iltmo. Sr. Presidente del Ateneo de

Santander, Dr. don Julio Picatoste, pronunció las siguientes palabras:

No puedo ocultar cuánta es mi satisfacción por corresponderme en este momento, como Presidente del Ateneo, dirigiros la palabra.

En primer lugar, para agradecer muy sinceramente a nuestro querido amigo, don José M.ª de Cossío, el afecto, la modestia y la cordialidad con que aceptó mi invitación para que fuera él quien hiciera nuestro ofrecimiento a don Ignacio Aguilera. Poco, por no decir nada, puedo yo añadir a su elegante y sentidísimo Discurso, pero sí desearía recordar o puntualizar algunas cosas.

También quiero expresar ahora nuestra gratitud al ilustre pintor montañés, don Juan José Cobo Barquera, por el cariño y desinterés con que realizó el dibujo de la Medalla de Oro al mérito ateneístico que hoy vamos a ofrecer al homenajeado, la cual, como salida de su lápiz, es una bella obra de arte.

Mi calidad de Presidente me depara la ocasión de hacer presente una vez más al Iltmo. Sr. don Ignacio Aguilera y Santiago, la admiración y el reconocimiento que este Ateneo le debe por su incomparable labor al frente de su Presidencia, durante siete largos y difíciles años.

Digo largos años, porque yo—que tan sólo llevo cumplidos los dos preceptivos reglamentariamente, para los cuales fui elegido—sé muy bien de todo el esfuerzo, la constancia, el celo, el interés y la dedicación que son precisos para realizar la digna y brillante labor cultural que impuso la tónica presidencial de don Ignacio Aguilera durante los Cursos de 1960 a 1967, gracias a la cual el Ateneo de Santander llegó a alcanzar por su prestigio, unánimemente reconocido, el primer puesto entre todos los de España, y ello, sin olvidar que Santander no es sino una pequeña capital de provincia.

Pero he dicho también que habían sido siete difíciles años, y esto—aunque en mucha menor medida—también puedo afirmarlo, porque lo conozco por propia experiencia. Los problemas y dificultades de todo género que se plantean a diario al Presidente del Ateneo, son cosa que no puede ser fácilmente comprendida por la

inmensa mayoría de los socios, pero que constan en toda su importancia a quienes forman o han formado parte de la Junta de Gobierno.

Y esbozo esta faceta del cargo para que comprendáis mejor lo que de arduo tiene la misión del Presidente y para que recordéis que en la gestión de los siete años aludidos el que era nuestro Presidente no tuvo un momento de desmayo, se enfrentó con inteligencia, tesón y coraje a toda clase de problemas, y, con un constante sentido de la responsabilidad y de su propia dignidad, pudo resolverlos todos en bien de nuestro Ateneo.

Defectos los tenemos todos, y ciegos o necios son quienes así no lo reconocen en sí mismo y al juzgar a los demás; pero a la hora de valorarlos y de sopesarlos frente a las virtudes, es preciso imponerse una norma absoluta de honestidad y desapasionamiento. ¿Será preciso recordar el aumento vertiginoso de nuestra nómina de socios, el número y la categoría de los actos celebrados, las destacadas personalidades que ilustraron nuestra cátedra, el extraordinario interés de los Cursos monográficos desarrollados, las publicaciones realizadas, las efemérides conmemoradas, la intensa y brillante labor musical—única que durante los meses no estivales existe en nuestra capital—, la iniciativa, presidencia y organización del brillante y bien estructurado I Congreso Nacional de Ateneos, la creación, en el de Santander, del Instituto de Cultura Hispánica y tantas y tantas otras facetas de lo que fue esa actuación presidencial de los años 60 a 67, para que los defectos que hubiera podido tener queden minimizados y pasen inadvertidos?

Y digo todo esto, porque creo que es obligado a la hora de un homenaje, ya que nunca faltan algunos malintencionados, pequeñucos y descontentos—envidiosos a fin de cuentas—, que carecen de la suficiente elegancia y recta intención como para poder tener un juicio noble y sereno de las cosas. No es que nos preocupe la opinión de quienes son así, ya que nada podrá hacerles cambiar en su estrechez mental y de conducta.

Si nos hemos permitido insistir en la justa—aunque muy somera—valoración de los méritos de quien tan extraordinaria obra ha hecho en la Presidencia del Ateneo, ha sido tan sólo con el ánimo de que todos comprendan hasta qué punto merece nuestro homenajeado la gratitud de todos.

Vosotros, los socios de este Ateneo, lo reconocisteis así cuando, hace dos años, pedisteis que se le tributara este homenaje.

Terminadas las palabras del Sr. Presidente, éste impuso a don Ignacio Aguilera *la Medalla de Oro al Mérito Ateneístico, a título único,* y le hizo entrega del *Título de Socio de Honor* y de un artístico *Álbum* con las firmas de los ateneístas. A continuación, el homenajeado cerró el acto con las siguientes palabras:

Dignísimos Sres. Presidentes de los Ateneos de Madrid y Santander; muy honorable Junta de Gobierno de esta Casa; queridos amigos y consocios: Si nunca es fácil la expresión del sentimiento de gratitud, sube de punto la dificultad cuando el beneficio recibido es del todo o casi del todo gracioso. Por eso, y porque temo que la emoción anule mis siempre cortas facultades expresivas, diré unas muy breves y más sentidas que inexcusables palabras. Las primeras para repartir—con vuestra autorización—esos bellos e hiperbólicos elogios que acabáis de escuchar entre los que—elegidos siempre por vosotros—fueron, en un período de siete años, mis compañeros de Junta de Gobierno; también entre el personal—no numeroso, pero ejemplarmente eficaz—de esta Casa, y, muy especialmente, entre las relevantes personalidades del mundo de las artes, de las letras y de la ciencia que nos honraron con su colaboración.

Este acto—que, cuando le supe inevitable, sólo pedí a nuestro querido Presidente que fuese única y exclusivamente ateneístico, familiar—, este acto, digo, ha sido organizado de la manera que más podía emocionarme. De una parte, con ese Álbum en que se han recogido las firmas de los socios de esta querida Casa. ¿Qué podría agradecer yo más en ella que esa prueba de vuestra amistad y, además, de vuestra indulgencia para los yerros que sin duda cometí? De otra, con el nombramiento de Socio de Honor y con la concesión de esta Medalla, que tanto me honra y a tanto me obliga. Y, en fin, encomendando las palabras de ofrecimiento a mi fraternal, mi admirado amigo, José M.ª de Cossío. Nadie me conoce mejor que él y nadie podría desempeñar mejor el, en este caso, difícil papel de turiferario, que quien dispone de los mejores recursos retóricos

y es, además, espejo de generosidad y de liberalidad sin límites. Me emociona pensar que esas palabras que acaba de pronunciar fueron pensadas en un lugar tan entrañablemente montañés como Tudanca. Que la mención de este nombre—que siempre emociona al ilustre académico—sea como amistosa venganza por el rato de reconcomio que me han hecho pasar sus palabras, que él sabe cuánto le agradezco.

En las postrimerías del año 60, un grupo de ateneístas expuso al entonces Gobernador Civil de esta provincia el estado de decaimiento de nuestro Ateneo, con una exigua nómina de socios—poco más de tres centenares—y, por consecuencia, con una limitadísima vida cultural. Y como se señalase entre las causas de ese estado decadente el incumplimiento de nuestros Estatutos en cuanto a la elección, por los socios, de la Junta de Gobierno, aquella autoridad, sin torpes recelos, con fundada confianza (que enseguida se vio justificada) en el buen sentido de los socios, autorizó aquella asamblea del mes de diciembre de 1960, que presidió nuestro inolvidable amigo y ejemplar ateneísta, don Francisco Cubría. De aquella asamblea salió la primera de las Juntas de Gobierno que tuve el honor de presidir. Creo, no sólo justo, sino obligado, dejar aquí constancia de la gratitud de esta Casa al Excmo. Sr. don Antonio Ibáñez Freire, puesto que gracias a su autorización, pudo estar enseguida el nuestro a la cabeza de los Ateneos de España, ocupando ese puesto de honor que vivamente deseamos para todas las Corporaciones, Entidades y Sociedades montañesas.

Debo manifestar también mi alegría, en estos dos últimos años, por la gestión en ellos de la actual Junta de Gobierno, y, muy singularmente, de su dignísimo Presidente, el Iltmo. Sr, don Julio Picatoste y Patiño, Presidente y Junta que nunca olvidaron que por encima de lo que tenían que hacer—y no ha sido poco—en el orden de gobierno y de organización de actos culturales, ha estado siempre y, por fortuna está, la defensa cerrada, unánime de la independencia de nuestro Ateneo.

Porque, amigos y consocios, no olvidéis nunca—a la hora de elegir nuevos directivos—que han de ser, ante todo, verdaderos ateneístas, dispuestos a impedir que se menoscabe en lo más mínimo

la personalidad de este Ateneo santanderino, personalidad que le dan sus Estatutos y que también le presta su ejecutoria de once lustros de continuo laborar. No os dejéis deslumbrar por pintorescas y caducas apariencias personales, ni por el señuelo de ofrecimientos y colaboraciones a las que, acaso, se intentase luego poner un precio demasiado alto.

Y para ello no olvidéis nunca el por qué el Ateneo de Santander es lo que es. No creo equivocarme si os digo que porque se asentó sobre la firme base de una tradición cultural, próxima, pero gloriosa. Creo que todos los ateneístas la hemos tenido siempre presente. De mí sé deciros que cuando se me planteaba un problema de fondo, cuando presiones de aquí y de allá me hacían dudar de dónde podría estar la razón, traía a mi recuerdo aquella noble estampa santanderina, en que tres grandes hombres—Menéndez Pelayo, Galdós y Pereda—ejemplificaban con una estrecha, verdadera amistad, a prueba de notorias discrepancias. Porque el primero —el de más saber—conocía, y los otros dos intuían, la intrascendencia de lo que, más que para los propios artistas, para ese sector banderizo—demasiado grande siempre entre nosotros—era motivo de polémica: las famosas «tesis», que pronto llegarían a ser para la crítica como la ganga de las creaciones novelísticas del cántabro y del isleño.

Y no os canso más. Pudiera decir, en pedestre parodia, que si

de aquí la envidia y mentira
intentaron apartarme

no lo lograron. Vosotros habéis en cambio, elaborado, con esta solemne sesión, el bálsamo más eficaz para los arañazos—que las menguadas garras no causan heridas—, dándome así una prueba de sincera amistad y—lo que más importa—de auténtica y necesaria solidaridad ateneística. Y por eso, como agradecido, haré al revés que aquel personaje de nuestro Lope de Vega: escribiré el mal en agua y el bien —ese gran bien que me habéis hecho—en piedra.

Ateneístas y amigos: otra vez—y siempre—, gracias.

El Sr. Secretario General, antes de dar lectura a los acuerdos que motivaron el acto, lo hizo de la siguiente lista de adhesiones:

Excmo. Sr. Don Emilio Alarcos y García, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid; *Don Jesús Manuel Alda y Tesán*, catedrático de Lengua y Literatura españolas, Zaragoza; *Excmo. Sr. Don Luis Alfonso*, de la Real Academia Española; *Excmo. Sr. Don Dámaso Alonso*, Presidente de la Real Academia Española; *Don José Luis Alonso de Celis e Illera*, Madrid; *Srt.ª Nilda, Alvarez* actriz (Madrid); *Iltmo. Sr. Don Joaquín Arce*, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid; *Excmo. Sr. Don Julio Arce y Alonso*, Decano del Iltre. Colegio de Abogados de Santander; *Ilmo. Sr. Don Juan Antonio Arias Bonet*, catedrático de la Facultad de Derecho de la Universidad de Valladolid; *Prof. Jean Louis Aussel*, Cahors (Francia); *Iltmo. Sr. Don José M.ª Azcárate y Ristori*, Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid; *Excmo. Sr. Don Camilo Barcia Trelles*, catedrático de la Facultad de Derecho de la Universidad de Santiago de Compostela; *Prof. André Baron*, de la Universidad de Orléans (Francia); *Don Antonio Besga y Astoreca*, Bilbao; *Iltmo. Sr. Don José Manuel Blecua*, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona; *Exmo. Sr. Don Emilio Botín-Sanz de Sautuola y López*. Presidente del Banco de Santander; *D. Marcelino Botín-Sanz de Sautuola y López*, Madrid; *D.ª Carmen Bravo Villasante*, escritora (Madrid); *D.ª Rosa Calvo y Manzano*, catedrática del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid; *Iltmo. Sr. Don Esteban Calle Iturrino*, Correspondiente de la Real Academia Española en Bilbao; *Excmo. Sr. Don José Camón Aznar*, catedrático de la Universidad de Madrid y académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando; *Excma. Sr.ª Condesa de Campo Alange*, escritora (Madrid); *Prof. F. Caravaca*, Lançon-de-Provence (Francia); *Iltmo. Sr. Don Manuel Carrión Gútien*, Director, en funciones, de la Biblioteca Nacional de Madrid; *Iltmo. Sr. Don José de Caso y González*, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo; *Dr. Don Orestes Cendrero*, Santander; *Prof. Anthony H. Clarke*, Universidad de Birmingham (Inglaterra); *P. Dr. Eusebio Colomer, S. J.*, Prof. de las Facultades de Filosofía y Teología de San Cugats del Vallés (Barcelona); *Don Luis Corona*, escritor y pintor (Bilbao); *Prof. Edmond Cros*, Universidad de Montpellier (Francia); *Iltmo. Sr. Don Miguel Crusafont y Pairó*, catedrático de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Barcelona; *Don Antonio Díaz-Cañabate*, escritor (Madrid); *Don Justo Díaz Villasante*, escritor (Madrid); *Excmo. Sr. Don Gerardo Diego*, académico de la Real Española de la Lengua; *Don Joaquín M.ª de Echegaray*, catedrático (León); *D.ª Juana Espinós*, Directora de la Sección de Música de la Biblioteca Municipal de Marid; *Iltmo. Sr. Don Manuel Fernández y Álvarez*, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Salamanca; *Dr.ª D.ª Concepción Fernández-Cordero y Azorín*, Universidad de Valencia; *Iltmo. Sr. Don Ángel Raimundo Férnandez y González*, Vicedecano de la Facultad de Filosofía y Letras de Palma de Mallorca; *Don Manuel Fernández Moreno*, notario (Bilbao); *Iltmo. Sr. Don Máximo Fernández-Regatillo y Basave*, abogado (Santander); *Don Ramón Fernández de Villanueva*, Entrambasaguas (Santander); *Dr. Don Fernando Ferrán*, Bilbao; *Iltmo. Sr. Don Dionisio Gamallo y Fierros*, Correspondiente de la Real Academia Española en Lugo; *Rvdo. P. Félix García, O. S. A.*, escritor (Madrid); *Dra. D.ª Carmen García del Amo*, de la Real Academia de Farmacia (Madrid); *Dr. Don Abilio García-Barón*, Jefe del Servicio de Aparato Digestivo de la «Casa de Salud Valdecilla» (Santander); *Prof.ª D.ª Inés García Escalera*, Madrid; *Dr. Don Miguel Ángel García Guinea*, Director del Museo de Prehistoria y Orqueología de Santander; *Dr. Don Juan Antonio Gaya Nuño*, escritor (Madrid); *Excmo. Sr. Don Samuel*

Gili Gaya, académico de la Real Española de la Lengua; *Dr. Don José M.ª Gómez Alcalde*, notario (Bilbao); *Iltmo. Sr. Don Pedro Gómez Bosque*, catedrático de la Facultad de Medicina de la Universidad de Valladolid; *Don Rafael González Echegaray*, abogado y escritor (Santander); *Prof. Pierre Guenoun*, de la Universidad de París (Francia); *Excmo. Sr. Don Leonardo Gutiérrez Colomer*, académico de la Real de Farmacia (Madrid); *Dr. Don Rafael de la Hoz y San Miguel* (Santander); *Excmo. Sr. Don Antonio Ibáñez Freire*, ex-Gobernador de Santander; *Excmo. Sr. Don Pedro Laín Entralgo*, de las Reales Academias de la Lengua, de la Historia y de Medicina y catedrático de la Facultad de Medicina de la Universidad de Madrid; *Excmo. Sr. Don Rafael Lapesa y Melgar*, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid y Secretario Perpetuo de la Real Academia Española; *Iltmo. Sr. Don Francisco López Estrada*, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla; *Excmo. Sr. Don Gregorio Marañón y Moya*, Director del Instituto de Cultura Hispánica; *Excmo. Sr. Don Juan Antonio Maravall*, académico de la Real de la Historia y catedrático de la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad de Madrid; *Excmo. Sr. Don Julián Marías*, académico de la Real Española de la Lengua; *Iltmo. Sr. Don José María Martínez Cachero*, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo; *Iltmo. Sr. Don Juan José Martín González*, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid; *Don Pablo Martínez Herrero*, escritor (Santander); *Iltmo. Sr. Don José Martínez Salas*, catedrático de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Valladolid; *D.ª. Dolores Medio*, escritora (Madrid); *Iltmo. Sr. Don Francisco de Borja Moll*, Correspondiente de la Real Academia Española en Palma de Mallorca; *Iltmo. Sr. Don Luis Morales Oliver*, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid; *Iltmo. Sr. Don José Navarro Latorre*, catedrático (Madrid); *Don Vicente Navarro Reverter*, de la Biblioteca Nacional de Madrid; *Don Vicente Orti Belmonte*, de la Real Academia de Córdoba; *Iltmo. Sr. Don Ramón Otero Pedrayo*, Correspondiente de la Real Academia Española en Orense y catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Santiago de Compostela; *Don José Pacheco Ruíz*, Bilbao; *Don Ángel Palacio García*, escritor (Santander); *D.ª Consuelo Palacio Herrero*, Torrelavega; *Iltmo. Sr. Don Ramón Paz y Remolar*, Jefe de la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid; *Don Francisco L. Pereda y Sánchez*, Sevilla; *Excmo. Sr. Don Ciriaco Pérez Bustamante*, académico de la Real de la Historia; *Excmo. Sr. Don José Pérez Bustamante*, catedrático y Gobernador Civil de Valladolid; *Iltmo. Sr. Don José Antonio Pérez Rioja*, Director de la Casa de Cultura de Soria; *Dr. Don Luis de la Puente Campano*, Santander; *Excmo. Sr. Don Miguel Quijano y de la Colina*, Santander; *Iltmo Sr. Don Vicente Ramos*, Correspondiente de la Real Academia Española en Alicante y Director de la «Biblioteca Gabriel Miró»; *Iltmo. Sr. Don José Manuel Riancho y Sánchez*, Director de la Red de Emisoras de Radio Nacional de España, Madrid; *Don Pablo del Río Gatoo*, Torrelavega; *Don Enrique Ruiz de Villa*, Torrelavega; *Dr. Don Miguel Ángel Saiz Antomil*, Veguilla de Soba (Santander); *Doña Carmen Salces*, Plasencia; *Excmo. Sr. Don Luis Sánchez Belda*, Director del Archivo Histórico Nacional y Director General de Archivos y Bibliotecas; *Iltmo. Sr. Don Vicente Segrelles Chillida*, Presidente del Consejo Superior de Protección de Menores, Madrid; *Iltmo. Sr. Don Francisco Sintes y Obrador*, Director de la Academia de Artillería y Alcaide del Alcázar de Segovia; *Don Enrique Sordo*, escritor (Barcelona); *Excmo. Sr. Don Luis Suárez y Fernández*, Rector Magfco. de la Universidad de Valladolid; *Don Luis Talma*, Riaño

(León); *Excmo. Sr. Don Pablo Tarrero,* Vicepresidente del Banco de Santander; *Excmo. y Revdmo. Sr. Don Juan Antonio Val y Gallo,* Obispo-Vicario de Jerez de la Frontera; *Iltmo. Sr. Don Francisco del Valle y Pérez,* Director de la Casa de Cultura de Palencia; *Don Adriano Varela,* Bilbao; *Excmo. Sr. Don Eugenio Vegas Latapie,* académico de la Real de Ciencias Morales y Políticas y Letrado Mayor del Consejo de Estado; *Iltmo. Sr. Don Felipe Ximenez de Sandoval,* escritor (Madrid); *Iltmo. Sr. Don Francisco Ynduráin Hernández,* catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza.

PUBLICACIONES
DE LA SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO

BARRERA, Cayetano Alberto de la: *El Cachetero del Buscapié*. Prólogo del Excelentísimo señor D. Francisco Rodríguez Marín. Segunda edición. Santander. Tall. Tip. J. Martínez. 1916. XI + 282 págs. 21 cms.

SCHEVILL, Rodolfo: *Menéndez Pelayo y el estudio de la cultura española en los Estados Unidos*. Santander. Tall. Tip. de J. Martínez. 1919. 32 páginas. 17 cms.

RIVA-AGÜERO, José de la: *El Perú histórico y artístico. I. Influencia y descendencia de los montañeses en él*. Santander. Tall. Tip. de J. Martínez. 1921. 202 páginas. 20 cms.

BOEHL DE FABER, Cecilia: *Epistolario de «Fernán Caballero»*. Una colección de cartas inéditas de la novelista. Publicadas por Alberto López Argüello. Con prólogo y notas del mismo autor. Barcelona. Tip. de Sucesores de Juan Gili. Editores, 1922. XXVI + 239 págs. 19 cms.

BIBLIA: *El libro de Job*. Versión directa del hebreo e introducción crítica por don Francisco Javier Caminero. Advertencia preliminar por don Marcelino Menéndez Pelayo. Obra inédita publicada y anotada por el P. Sandalio Diego, S. J. Madrid, Edit. Voluntad. s. i. 1923, 216 páginas + 1 hoja. 19 centímetros.

HOMENAJE *a Don Tomás Antonio Sánchez en el II centenario de su nacimiento*, organizado por la Sociedad Menéndez Pelayo con la cooperación de la Excma. Diputación Provincial de Santander. Imprenta Provincial. 1926. 64 págs. + 1 hoja. 20 cms.

LISTA, Alberto *Poesías inéditas*. Edición y estudio preliminar de José María de Cossío. Madrid. Edit. Voluntad. s. i. 1927. 423 págs. 19 cms.

ARTIGAS. Miguel: *Menéndez Pelayo*. Santander. Aldus, S. A. 1927. 310 páginas + 16 láminas. 17,5 cms.

HOMENAJE *a Don Miguel Artigas*. Santander. Imp. Vda. de F. Fons. s. a 2 volúmenes. 25 cms.

ROMANCERO *popular de la montaña*. Colección de romances tradicionales recogidos y ordenados por José María de Cossío y Tomás Maza Solano. Santander. Tall. de la Lib. Moderna. s. a. 2 vols. 22,5 cms.

COSSÍO, José María de: *La obra literaria de Pereda*. Su historia y su crítica. Santander. Imp. de J. Martínez. 1934. 408 págs. + 2 hojas. 18 cms.

OUTZEN, Gerda: *El dinamismo en la obra de Pereda*. Traducción del alemán por María Fernanda de Pereda y Torres Quevedo. Santander. Imp. de J. Martínez. 1935, 243 págs. + 2 hojas. 18 cms.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Los grandes polígrafos españoles*. Santander. Aldus, S. A. 1944, 192 págs. 22 cms.

EPISTOLARIO *de Valera y Menéndez Pelayo*. 1877-1905. Con una introducción de Miguel Artigas y Pedro Sáinz Rodríguez. Madrid. Talleres Tip. de la Ed. Espasa-Calpe. S. A. 1946. 620 págs. 23 cms.

SOLANA Y GONZÁLEZ CAMINO, Marcial: *Estudios sobre el Concilio de Trento en su cuarto centenario. Valor teológico de la tradición. Un abad santanderino en el Concilio de Trento.* Santander. Imprenta Provincial, 1946, 222 páginas + 1 hoja. 17 cms.

COLOMA, Luis: *Epistolario.* Introducción y notas de Luis Fernández. S. J. Santander. Imp. Provincial. 1947. 164 págs. + 14 hojas. 14 cms.

PUBLICACIONES DEL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE SANTANDER

EL ESCUDO *de la ciudad de Santander.* Publicación hecha bajo el patrocinio y por acuerdo del Excmo. Ayuntamiento. Santander. Lib. Nac. y Ext. Imprenta de Vicente Oria. 1922. 204 págs. + 2 hojas. 23 cms.

SIMÓN CABARGA. José: *Las reales Atarazanas de Santander.* Publicaciones de la Comisión de Cultura del Excmo. Ayuntamiento. Santander. Aldus, S. A. 64 págs. + 5 láms. + 1 mapa pleg. 21 cms.

SIMÓN CABARGA, José: *Guía de Santander.* Obra premiada en el Concurso literario convocado por el Excmo. Ayuntamiento. Santander. Aldus, S. A. 1946, 285 págs. + 2 hojas plegs. + 28 láms. + 1 hoja. 20 cms.

SIMÓN CABARGA, José: *Santander. Biografía de una ciudad.* Santander. Aldus, S. A. 1954, 490 págs. + láms. I-XL + 1 hoja. 20 cms.

SIMÓN CABARGA, José: *Santander, Sidón ibera.* Segunda parte de *Biografía de una ciudad.* Santander. Aldus, S. A. 1956, 325 págs. + 28 láminas + 1 hoja. 22 cms.

PUBLICACIONES DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SANTANDER

GUINEA LÓPEZ, Emilio: *Geografía botánica de Santander.* Santander, Imp. Provincial. 1953. 408 págs. con grabs. intercals. + 50 láms. + 4 hojas. 28 cms.

BALLESTEROS BERETTA, Antonio: *La marina cántabra y Juan de la Cosa.* Santander. Talls. Gráf. Hnos. Bedia. 1954. 429 págs. + 48 láms. + 1 hoja. 24,5 cms.

GUINEA LÓPEZ, Emilio: *El manzano en Santander. Sus variedades. Biología. Cuidados culturales. Recolección.* Santander. Imp. Provincial. 1954. 66 páginas con grabs. intercals. + láms. I-VIII + 1 lámina plegable en color + 2 hojas, 24 cms.

LAFUENTE FERRARI, Enrique: *El libro de Santillana.* Santander. Imp. Provicial. 1955. 409 págs. + 12 planos plegs. + 89 láms. 25 cms.

COSSÍO, Jose María de: *Rutas literarias de la Montaña.* Imp. Provincial. 1960. 527 págs. + 10 mapas. + 3 hojas. 24,5 cms.

DIEGO, Gerardo: *Mi Santander, mi cuna, mi palabra.* Imp. Provincial. 1961. 300 págs. + 2 hojas. 24,5 cms.

MARINA CÁNTABRA, La. Tomo I: *De sus orígenes al siglo XVI*. Por Antonio Ballesteros Beretta. Con la colaboración de Manuel Ballesteros Gaibrois y Roberto Ferrando Pérez. Tomo II: *Desde el siglo XVII al ocaso de la navegación a vela*. Por Fernando Barreda y Ferrer de la Vega. Tomo III: *Desde el vapor*. Por Rafael González Echegaray, Santander. Aldus Velarde, S. A. 1968. 25 cms.

PEREDA DE LA REGUERA, MANUEL: *Indianos de Cantabria*. Prólogo del Iltmo. Sr. D. Pedro de Escalante y Huidobro.—Santander. Imp. Provincial, 1968. 144 págs. con grabs. intercals. + 2 hojs. 24 cms,

PUBLICACIONES DEL CENTRO DE ESTUDIOS MONTAÑESES

ORTIZ DE LA TORRE, Elías, Marqués del SALTILLO, y Francisco y Fernando GONZÁLEZ CAMINO: *La escultura funeraria de la Montaña*. Santander, Imp. Librería Moderna. 1934. 220 págs. + 41 láminas. 13 cms.

SOJO Y LOMBA, Fermín de: *Los maestros canteros de Trasmiera*. Madrid. Tip. Huelves y Cía. 1935. 236 págs. + 1 hoja. 21,5 cms.

SOJO Y LOMBA, Fermín de: *Los de Alvarado*. Madrid. Tip. Huelves y Cía. 1935. 135 págs. + 5 láms. + 1 hoja. 21,5 cms.

ARNAIZ DE PAZ. Eloy: *El hogar solariego montañés*. Madrid. Nuevas Gráficas. 1935. 160 págs. 25 cms.

MAZA SOLANO, Tomás: *Catálogo del Archivo del antiguo Monasterio de Jerónimos de Santa Catalina de Monte Corbán*. Santander. Imp. Librería Moderna. 1940. LX + 444 págs. 24,5 cms.

MARTÍNEZ GUITIÁN, Luis: *Naves y flotas de las Cuatro Villas de la Costa* Santander. Imp. Provincial. 1946. 172 págs. + 15 láms. + I-VII páginas. + 2 hojas. 21,5 cms.

SOJO Y LOMBA, Fermín de: *Cudeyo, Valdecilla, Solares, Sobremazas y Ceceñas*. Santander. Imp. Provincial. 1946. 172 págs. + 15 láms. + I-VII páginas. + 2 hojas. 21,5 cms.

HERNÁNDEZ MORALES, Ángel: *Juliobriga, ciudad romana en Cantabria*. Santander. Imp. Vda. de F. Fons. 1947. 130 págs. + 15 láms. y con grabados intercalados + 3 hojas. 21,5 cms.

LAMA Y RUIZ-ESCAJADILLO, Arturo de la: *Animales silvestres útiles de la fauna montañesa*. Santander. Edit. Cantabria, 1949. 326 págs. con 50 grabados + 4 láminas. 15 cms.

GARCÍA LOMAS, Adriano: *El lenguaje popular en las montañas de Santander*. Santander. Imp. Provincial, 1949. LXXIX. + 339 págs. + 1 hoja + 43 láms. 21 cms.

BARREDA, Fernando: *Comercio Marítimo entre los Estados Unidos y Santander*, 1778-1829. Santander. Edit. Cantabria, 1950. 99 páginas con grabados intercalados. 21 cms.

MUÑOZ, Honorio: *Un héroe dominico montañés en Filipinas*. Documentos inéditos del siglo XVII, preparados con introducción y notas. Santander. Edit. Cantabria. 1951. XVIII + 138 págs. + 4 láminas. 21 cms.

SOLANA Y G. CAMINO, Marcial: *La Heráldica en el Real Valle de Villaescusa,* Santander. Edit. Cantabria. 1952. XVIII + 112 págs. + 28 láms. + 4 hojas. 21 cms.

DÍAZ DE VILLEGAS Y BUSTAMANTE, José: *Una embajada española a Siam a principios del siglo XVIII.* Madrid. Edit. Ares. 1952. 224 págs. + 5 láms. + 2 hojas. 24,5 cms.

BUSTAMANTE, Pedro de: *Un apóstol dominico montañés en Tunkin. Fray Pedro de Bustamante: su apostolado y escritos. Documentos inéditos del siglo XVIII,* preparados con introducción y notas por el R. P. Fr. Honorio Muñoz, O. P. Santander. Edit. Cantabria. 1954. XXI + 258 págs. + 4 láminas. 21 cms.

LAMA Y RUIZ-ESCAJADILLO, Arturo de la: *Estudio ornitológico de la bahía de Santander.* Santander. Edit. Cantabria. 1955. 63 páginas con grabados intercalados, 21 cms.

MAZA SOLANO, Tomás: *Nobleza, Hidalguía, Profesiones y Oficios en la Montaña, según los Padrones del catastro del Marqués de la Ensenada.* Santander. Edit. Cantabria. 1953-1957. 3 vols. 23 cms.

Vol. I: Alfoz de Lloredo-Iguña.
Vol. II: Lamasón-Rionansa.
Vol. III: Santander-Trasmiera.
Vol. IV: Tresviso-Valle de Villaverde.

DÍAZ. Juan Ventura: *El P. Juan Ventura Díaz. O. P., Misionero dominico montañés en el reino de Tunkin (1715-1724). Su apostolado misional según documentos inéditos de sus contemporáneos.* Introducción y notas por el R. P. Honorio Muñoz, O. P. Santander. Editorial Cantabria. 1958. XI + 140 págs. + 3 hojas. 22 cms.

ALTAMIRA. Revista del Centro de Estudios Montañeses. Publicación cuatrimestral. Precio de suscripción al año: 70 pesetas

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE LAS CUEVAS PREHISTÓRICAS DE LA PROVINCIA

CARBALLO, Jesús: *El descubrimiento de la cueva y pinturas de Altamira por D. Marcelino S. de Sautuola. Noticias históricas.* Santander. Imprenta Librería Moderna. 1950. CLVI + 32 págs. + 4 láms. + 1 hoja. 18 cms.

Nuevas cuevas prehistóricas descubiertas en el Monte del Castillo de Puente Viesgo, provincia de Santander. La caverna de las Monedas y sus interesantes pinturas. Santander. Imp. Provincial. 1953, 24 págs. + 1 hoja + láminas I-LVII + 3 hojas. 22,5 cms.

ANDÉREZ, Valeriano: *El cráneo prehistórico de Santián. Estudio antropológico hecho y presentado en nombre del Patronato de las Cuevas Prehistóricas de la Provincia de Santander al VI Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas.* Santander. Edit. Cantabria. 1954. 48 páginas con grabs. intercals. + 1 hoja. 25 cms.

CARBALLO, Jesús: *La grotte d'Altamira et les autres grottes a peintures de la province de Santander. Deuxième édition. Version française de Raymond Marcus. Publié par le Patronato de las Cuevas Prehistóricas de la provincia de Santander (Espagne).* Santander. Talleres Artes Gráficas Hnos. Bedia. 1956. 100 págs. con grabados intercalados. + 6 láms. color + 1 mapa plegable + 8 hojas con 16 láms. 16 cms.

CARBALLO, JESÚS: *The cave of Altamira and other caves containing paintings in the province of Santander. Second edition published bi Patronato de las Cuevas Prehistóricas de la provincia de Santander (Spain). Translated into English by J. M. Cogolludo.* Santander. Talls. Gráf. Hnos. Bedia. 1956. 96 págs. con grabs. intercalados + 6 láms. en color + 1 mapa plegable + 8 hojas con 16 láms. 16 cms.

CARBALLO, Jesús: *La cueva de Altamira y otras cuevas con pinturas en la Provincia de Santander.* Tercera edición. Publicación del Patronato de las Cuevas Prehistóricas de la Provincia de Santander. Santander. Talls. Gráficos Hnos. Bedia. 1958. 96 páginas con grabados intercalados. + 6 láms. en color + 1 mapa pleg. + 8 hojas con 16 láms. 16 cms.

JANSSENS, Paul: *Memoria de las excavaciones de la cueva del Juyo (1955-56).* Por el doctor..... y el P. Joaquín González Echegaray. Con un estudio de los restos paleontológicos de la Trinchera I por el P. Pedro Azpeitia, S. J. Santander. Talls. Arts. Gráfs. Hnos. Bedia. 1958. 117 págs. con grabs. intercals. + láms. I-V + 2 hojas. 24,5 cms.

PUBLICACIONES
DEL CENTRO COORDINADOR DE BIBLIOTECAS

GULLÓN, Ricardo: *Eduardo Vicente.* Santander. Talls. Gráf. Hnos. Bedia. 1955. 43 págs. con grabs intercals. + 2 láms. + 1 hoja. 18 cms. *Casa de Cultura Sánchez Díaz,* de Reinosa.

PEREDA DE LA REGUERA, Manuel: *Torrelavega y su partido. Noticias históricas.* Santander. Talls. Gráfs. Hnos. Bedia. 1956, 47 págs. con grabados intercalados + 4 láms. + 1 hoja, 18 cms. *Biblioteca José María de Pereda,* de Torrelavega.

GILI GAYA, Manuel: *Sobre la «Historia de las ideas Estéticas en España», de Menéndez Pelayo.* Santander. Talls. Gráfs. Hnos. Bedia. 1956. 28 págs. + 1 hoja. 18 cms. *Casa de Cultura Sánchez Díaz,* de Reinosa.

COBO BARQUERA, Juan José: *Salces o la vocación sin mancha.* Santander. Talleres Gráfs. Hnos. Bedia. 1956. 41 págs. con grabs. intercalados + 1 hoja. 18 cms. *Casa de Cultura Sánchez Díaz,* de Reinosa.

DIEGO, Gerardo: *Menéndez Pelayo en la Historia Literaria.* Santander. Talleres Gráfs. Hnos. Bedia. 1956. 49 págs. + 1 hoja. 18 cms. *Biblioteca Antonio Hurtado de Mendoza,* de Castro Urdiales.

AGUILERA, P. César: *Perfil espiritual de Menéndez Pelayo.* Santander. Talleres Gráfs. Hermanos Bedia. 1956. 147 págs. + 1 hoja. 18 cms. *Biblioteca José María de Pereda,* de Torrelavega.

GARCÍA VENERO, Maximiano: *En torno al espíritu montañés.* Santander. Talleres Gráfs. Hnos. Bedia. 1957. 45 págs. + 1 hoja. 18 cms. *Biblioteca Antonio Hurtado de Mendoza,* de Castro Urdiales.

PEREDA DE LA REGUERA, Manuel: *Tutela del patrimonio artístico provincial*, Santander. Talleres Gráfs. Hnos. Bedia. 1959. 62 págs. + 1 hoja. *Biblioteca José María Pereda*, de Torrelavega.

ABÍN, César: *La pintura y sus alrededores*. Santander. Talleres Gráfs. Hnos. Bedia. 1958. 49 págs. + 1 hoja. *Casa de Cultura Sánchez Díaz*, de Reinosa.

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Manuel: *Análisis del Mercado Común Europeo*. Santander. Talleres Gráfs. Hnos. Bedia. 1958. 49 págs. + 1 hoja *Casa de Cultura Sánchez Díaz*, de Reinosa.

ANTOLOGÍA
DE ESCRITORES Y ARTISTAS MONTAÑESES

PUBLICADA BAJO LA DIRECCIÓN DEL ILUSTRÍSIMO SR. DON IGNACIO AGUILERA Y SANTIAGO

I. *Luis Barreda*. Selección y estudio de Leopoldo Rodríguez Alcalde. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1949. LXXIV + 104 págs. + 1 hoja. 17 cms.

II. *Eusebio Sierra*. Selección y estudio de José del Río Sainz. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1949. XCVII + 68 págs. + 2 hojas. 17 cms.

III. *Pedro Cossío y Celis*. Selección y estudio de José María de Cossío. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1949. LXXIV + 104 págs. + 1 hoja. 17 cms.

IV. *Leonardo Rucabado*. Selección y estudio de Javier G. Riancho. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1949. XCI + 64 págs. con 30 láminas. + 2 hojas. 17 cms.

V. *José M.ª de Aguirre y Escalante*. Selección y estudio de Vicente de Pereda. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1949, XLVII + 140 págs. + 2 hojas. 17 cms.

VI. *Alejandro Nieto*. Selección y estudio de Manuel González Hoyos. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1950. LXXXIX + 80 páginas. 17 cms.

VII. *Ramón de Solano y Polanco*. Selección y estudio de Ricardo Gullón. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1950. LVIII + 129 págs. 17 cms.

VIII. *Juan Manuel Bedoya*. Selección y estudio de Ramón Otero Pedrayo. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1950. CXV + 116 págs. + 1 hoja. 17 cms.

IX. *Adolfo de Aguirre*. Selección y estudio de Francisco de Nárdiz. Imp. Lib. Moderna. 1950. LXIII + 116 págs. + 1 hoja. 17 cms.

X. *Enrique Menéndez Pelayo*. Selección y estudio de Gerardo Diego. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1951. CXII + 198 págs. 17 cms.

XI. *Víctor Fernández Llera.* Selección y estudio de Javier Cruzado. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1950. XCI + 77 págs. 17 cms.

XII. *José Luis Hidalgo.* Selección y estudio de Leopoldo Rodríguez Alcalde. Santander. 1950. XCIX + 64 págs. + 1 hoja. 17 cms.

XIII. *Daniel Alegre.* Selección y estudio de José Simón Cabarga. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1950. LXXI págs. + 2 hojas + 90 págs. con 42 láminas + 1 hoja. 17 cms.

XIV. *Marcelino S. de Sautuola.* Selección y estudio de Jesús Carballo. Santander. 1950. CLVI págs. + 3 láminas + 1 hoja. 17 cms.

XV. *Bartolomé de Bustamante Herrera.* Selección y estudio de Manuel Pereda de la Reguera. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1950. CXX + 65 págs. con 10 láms. 17 cms.

XVI. *Rodrigo de Reinosa.* Selección y estudio de José María de Cossío. Santander. 1950. CVIII + 132 págs. + 1 hoja. 17 cms.

XVII. *José de Ciria y Escalante.* Selección y estudio de Leopoldo Rodríguez Alcalde. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1950. XCIV + 110 páginas + 1 hoja. 17 cms.

XVIII. *Ignacio García Camus.* Selección y estudio de Ignacio Romero Raizábal. Santander. Imp. Librería Moderna. 1951. LXXXV + 92 páginas + 1 hoja. 17 cms.

XIX. *Adolfo de la Fuente.* Selección y estudio de Felipe Fernández Gutiérrez Dosal. Santander. Imp. Librería Moderna 1951. LIX + 109 páginas. 17 cms.

XX. *Rodrigo Gil de Hontañón.* Selección y estudio de Manuel Pereda de la Reguera. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1951. CCLXXXVII + 116 págs. con grabs. intercalados y con 47 láms. + 1 hoja. 17 cms.

XXI. *Ángel Castanedo.* Selección y estudio de José del Río Sáinz. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1951. XCVII + 98 páginas + 1 hoja. 17 cms.

XXII. *Calixto F. Camporredondo.* Selección y estudio de María del Carmen Pellón. Santander. Imp. Librería Moderna. 1951 LXXVII + 88 páginas + 1 hoja. 17 cms.

XXIII. *María Blanchard.* Selección y estudio de Juan José Cobo Barquera. Santander. Imp. Librería Moderna. 1951. XCIV + 50 págs. con 22 láms. + 2 hojas, 17 cms.

XXIV. *Gumersindo Laverde Ruiz.* Selección y estudio de José María de Cossío. Santander. Imp. Librería Moderna. 1951. LXIX. + 173 págs. 17 cms.

XXV. *Bernardino de Escalante y del Hoyo.* Selección y estudio de Agustín Pérez de Regules. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1952. LXIX + 117 págs. 17 cms.

XXVI. *Gregorio Lasaga Larreta.* Selección y estudio de Pablo del Río. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1952. LVI + 198 págs. 17 cms.

XXVII. *Ángel de los Ríos.* Selección y estudio de Luis de Hoyos Sáinz. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1952. XCII + 125 págs. + 1 hoja. 17 cms.

XXVIII. *Vicente de Pereda.* Selección y estudio de José Montero Alonso. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1952. LXVII + 157 págs. 17 cms.

XXIX. *Demetrio Duque y Merino.* Selección y estudio de Santiago Arenal. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1952. CXIII + 131 págs. + 1 hoja. 17 cms.

XXX. *Juan de Nates.* Selección y estudio de Manuel Pereda de la Reguera. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1953. CCLXI + 108 páginas con 40 láms. + 1 hoja. 17 cms.

XXXI. *Benjamín Taborga.* Selección y estudio de Leopoldo Rodríguez Alcalde. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1952. LXXXII. + 95 páginas. + 1 hoja. 17 cms.

XXXII. *Emilio Cortiguera.* Selección y estudio de Ignacio Romero Raizábal. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1953. LXVII + 109 págs. + 1 hoja. 17 cms.

XXXIII. *Fernando Fernández de Velasco.* Selección y estudio de Marcial Solana. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1953. LXII + 169 páginas. 17 cms.

XXXIV. *Ignacio Zaldivar.* Selección y estudio de Manuel Arce y Leopoldo Rodríguez Alcalde. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1953. LXXIV + 93 páginas. 17 cms.

XXXV. *Fray Antonio de Guevara.* Selección y estudio de José María de Cossío. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1953. LXXIV + 238 páginas + 1 hoja. 17 cms.

XXXVI. *Francisco Díaz de Ribero.* Selección y estudio de Manuel Pereda de la Reguera. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1954. XCI + 37 páginas con 14 láminas. 17 cms.

XXXVII. *Fernando Velarde.* Selección y estudio de Leopoldo Rodríguez Alcalde. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1954 XCIII + 91 páginas + 1 hoja. 17 cms.

XXXVIII. *Alejandro Gargollo* y otros campaneros. Selección y estudio de Manuel Pereda de la Reguera y Esteban García Chico. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1954. CLI + 93 págs. con 21 láms. 17 cms.

XXXIX. *Ricardo Olaran.* Selección y estudio de Leopoldo Rodríguez Alcalde. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1955. LXXXIII + 109 páginas. 17 cms.

XL. *Jesús de Monasterio.* Selección y estudio de José Montero Alonso. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1954. CCLXX + 77 págs. 17 cms.

XLI. *Manuel Salces Gutiérrez.* Selección y estudio de José Simón Cabarga. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1955. XIX + 39 páginas con 16 láminas + 1 hoja. 17 cms.

XLII. *Bartolomé y Gaspar de Solórzano.* Selección y estudio de Esteban García Chico. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1955. XCIX + 39 páginas con láminas I-XXIII + 1 hoja. 17 cms.

XLIII. *Rafael de Floranes.* Selección y estudio de Luis Redonet y López Dóriga. Santander. Imp. Lib. Moderna. 1955. XCIX + 128 páginas + 1 hoja. 17 cms.

XLIV. *Casimiro del Collado.* Selección y estudio de Salvador Pérez de Regules. Santander. Imp. La Moderna. 1956. CXXXVII + 84 páginas + 1 hoja. 17 cms.

XLV. *Julián Fresnedo de la Calzada.* Selección y estudio de Alejandro Camiroaga de la Vega. Santander. Imp. Lib. La Moderna. 1956. LXXXVII + 98 páginas + 1 hoja. 17 centímetros.

XLVI. *Alfonso Ortiz de la Torre.* Selección y estudio de Salvador García. Santander. Imp. La Moderna. 1957. CVI + 89 páginas. 17 cms.

XLVII. *Marcelino Menéndez Pelayo.* Selección y estudio de José Simón Cabarga. Santander. Imp. La Moderna. 1956. CCXXXIV + 55 págs. + 1 hoja. 17 cms.

XLVIII. *José María de Pereda.* Selección y estudio de José María de Cossío. Santander. Imp. Moderna. 1957. CVII + 231 págs. 17 cms.

XLIX. *E. Rodríguez R. de la Escalera, «Montecristo».* Selección y estudio de Leopoldo Rodríguez Alcalde. Santander. Imp. La Moderna. 1958. LXXVI + 129 págs. 17 cms.

L. *Fernández Moreno.* Selección y estudio de Gerardo Diego. Santander, Imp. La Moderna. 1958. CXLI + 169 págs. + 1 hoja. 17 cms.

LI. *Ataulfo Argenta.* Selección y estudio de José Montero Alonso. Santander. Imp. La Moderna. 1959. CCCLV + 105 páginas. 17 cms.

LII. *Agustín Riancho.* Selección y estudio de José Simón Cabarga. Santander. Imp. La Moderna. 1960. CLVI + 78 págs. con 65 láminas. 17 cms.

LIII. *Anselmo de la Portilla.* Selección y estudio de Alejandro Camiroaga de la Vega. Santander. Imp. La Moderna. 1960. CXXVI + 96 págs. + 1 hoja. 17 cms,

LIV. *Concha Espina.* Selección y estudio de Gerardo Diego. Santander. Imp. La Moderna. 1962. LXXIV + 237 págs. 17 cms.

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo

REVISTA TRIMESTRAL

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN ANUAL

España 250

Extranjero 360

Director: D. Ignacio Aguilera y Santiago.—Editor: Sociedad Menéndez Pelayo
Redacción y Administración: Biblioteca de M. Pelayo.-Rubio, 6 Santander (España)
Talleres: Aldus Velarde S. A.—Campogiro, 14.—Santander

SEÑORES SOCIOS

Abarca, M.ª Vda. de Urigüen.—Bilbao.
«Abside».—México.
Agüero, Martín.—Honduras.
Aguilera y Maruri, Ceferino.—Santander.
Aguilera y Santiago, Ignacio.—Santander.
«Al-Andalus».—Madrid.
Alarcos y García, Emilio.—Valladolid.
Alda Tesán, Jesús Manuel.—Zaragoza.
Alonso, Dámaso.—Madrid.
Alonso de Celis Illera, José Luis.—Santander.
Alonso Cortés, Narciso.—Valladolid.
Álvarez Delgado, Juan.—Santa Cruz de Tenerife.
Álvarez de López, Nélida.—Buenos Aires.
Álvarez Ruiz, Cipriano.—Valladolid.
Álvarez de Simón, Enrique.—Leiro Gomariz.
«América Española».—Cartagena de Indias.
«Anales y Boletín de los Museos de Arte».—Barcelona.
«Anales Cervantinos».—Madrid.
«Anales de Lingüística».—Mendoza.
«Anales de la Universidad».—Murcia.
«Anales Galdosianos.—Pittsburg.
«Anales de la Universidad Católica».—Valparaíso.
«Anales de la Universidad Hispalense».—Sevilla.
«Anales de la Universidad, de Santo Domingo».
«Anthologica Annua».—Roma.
«Anuario de Letras».—México.
«Arbor».—Madrid.
Arce García, Jose Luis.—Santander.
Arche Hermosa, Leopoldo.—Santander.
Archivo-Biblioteca de la Casa de Juntas.—Guernica.
Archivo y Biblioteca Municipales.—Zaragoza.
Archivo de la Corona de Aragón.—Barcelona.
Archivo General de Indias.—Sevilla.
«Archivo Hispalense».—Sevilla.
Archivo Histórico.—Palma de Mallorca.
«Archivo Ibero - Americano».—Madrid.
Archivo Regional de Galicia.—La Coruña.
«Archivos Leoneses».—León.
«Archivum».—Oviedo.
«Archivum Historicum». S. J.—Roma.
Arriaga Rivera, Agustín.—México D. F.
Artigas, Vda. de.—Madrid.
Ateneo de Santander.
«Atlántida».—Madrid.
Azqueta, Restituto de.—Neguri.
Banco de Santander.
Barreda y Ferrer de la Vega, Fernando.—Santander.
Berástegui, Vicente.—Madrid.
«Berceo».—Logroño.
Biblioteca Francisco Villaespesa.—Almería.
Biblioteca Miguel Artigas.—Astillero.
Biblioteca Bances Candamo.—Avilés.
Biblioteca B. J. Gallardo.—Badajoz.
Biblioteca Central de Barcelona.
Biblioteca Universitaria, de Barcelona.
Biblioteca de Bárcena de Pie de Concha.
Biblioteca Conde de San Diego.—Cabezón de la Sal.
Biblioteca de Cáceres.
Biblioteca de Cádiz.
Biblioteca del Estudio General.—Caldas de Besaya.

Biblioteca Padre Carballo.—Cangas de Narcea.
Biblioteca Santa Cruz.—Cangas de Onís.
Biblioteca Menéndez Pelayo.—Castropol.
Biblioteca Antonio Hurtado de Mendoza.—Castro Urdiales.
Biblioteca de Ciudad Real.
Biblioteca de la Diputación Provincial.—Córdoba.
Biblioteca de Gijón.
Biblioteca Provincial.—Huesca.
Biblioteca Nacional.—Lisboa.
Biblioteca Mariano Suárez Pola.—Luanco.
Biblioteca Cardenal Inguanzo.—Llanes.
Biblioteca de la Casa Velázquez.—Madrid.
Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música.—Madrid.
Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano.—Madrid.
Biblioteca General del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.—Madrid.
Biblioteca del Ministerio de Hacienda.—Madrid.
Biblioteca Nacional.—Madrid.
Biblioteca del Palacio Nacional.—Madrid.
Biblioteca de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas.—Madrid.
Biblioteca Leonardo Torres Quevedo.—Molledo.
Biblioteca Pública.—Orense.
Biblioteca Fernando Loaces.—Orihuela.
Biblioteca de la Casa de Cultura.—Oviedo.
Biblioteca del Palacio de Perelada.
Biblioteca Nacional.—Perú.
Biblioteca Fausto Vigil.—Pola de Siero.
Biblioteca de Polanco.
Biblioteca de Pontevedra.
Biblioteca Juan Zorrilla de San Martín.—Ramales de la Victoria.
Biblioteca de la Casa de Cultura Sánchez Díaz.—Reinosa.
Biblioteca de la Casa de Cultura Francisco Sota.—Renedo de Piélagos.
Biblioteca Universitaria.—Salamanca.
Biblioteca Jerónimo González.—Sama de Langreo.
Biblioteca de San Telmo.—San Sebastián.
Biblioteca del Hogar Provincial.—Santander.
Biblioteca del Seminario Diocesano de Monte-Corbán.—Santander
Biblioteca Universitaria.—Santiago de Compostela.
Biblioteca de la Casa de Cultura.—Soria.
Biblioteca Pública.—Tarragona.
Biblioteca Pública.—Teruel.
Biblioteca José M.ª Pereda.—Torrelavega.
Biblioteca del Distrito de la Catedral.—Valencia.
Biblioteca Municipal.—Valencia.
Biblioteca Universitaria.—Valencia.
Biblioteca Popular.—Valladolid.
Biblioteca Universitaria.—Valladolid.
Biblioteca Pública.—Vitoria.
Biblioteca del Seminario Diocesano. Vitoria.
Biblioteca Pública.—Zamora.
Biblioteca del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola.—Zaragoza.
Biblioteca Universitaria.—Zaragoza.
«Bibliotheca Hispana».—Madrid.
Bibliothèque de l'Université.—Bordeaux.
«Biblos».—Coimbra.
Blackwell B. H. Ltd.—Oxford.
Blanco Valeiras, José.—Caracas.
Blecua, José Manuel.—Barcelona.
«Boletín de la Academia Colombiana».—Bogotá.
«Boletín de la Academia Argentina de Letras».—Buenos Aires.
«Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos».—Burgos.
«Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura».—Castellón de la Plana.
«Boletín de la Academia de Ciencias, Nobles Artes y Bellas Letras».—Córdoba.
«Boletín de la Real Academia Gallega».—La Coruña.
«Boletín de la Academia Cubana» La Habana.
«Boletín del Instituto Riva-Agüero». Lima.
«Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos».—Lugo.
«Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas».—Madrid.
«Boletín de la Real Academia Española».—Madrid.
«Boletín de la Real Academia de la Historia».—Madrid.
«Boletín de Filología».—Montevideo.
«Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos».—Orense.
«Boletín de la Sociedad Luliana».—Palma de Mallorca.

«Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País».—San Sebastián.
«Boletín de la Universidad».—Santiago de Compostela.
«Boletín de la Real Academia de Bellas Artes».—Toledo.
Botín y Polanco, José.—Santander.
Botín y Sanz de Sautuola, Emilio.—Santander.
Botín y Sanz de Sautuola, Marcelino.—Santander.
Bringas y Camino, Manuel.—Santander.
Brown University.—Providence.
Buchholz, Librería y Exposición.—Madrid.
Bulletin of British Publication of Latin America».—London.
«Bulletin Hispanique».—Bordeaux.
«Burgense».—Burgos.
Bustamante Noriega, J. María.—Santander.
Cabrero y Mons, Antonio.—Santander.
Cabrero y Mons, José.—Santander.
Cáceres, Francisco.—Santander.
Calderón Escalada, José.—Reinosa.
Cámara de Comercio.—Santander.
Cámara de la Propiedad Urbana.—Santander.
Campuzano, Felipe.—Santander.
Canal Palazuelos, Víctor.—Santander.
Cantera, Francisco.—Madrid.
«Caravelle».—Toulouse.
Carmelitas PP.—Santander.
Carrancedo, Fidel.—México.
Carrasco, Juanita.—Santander.
Casanueva, Eduardo.—Santander.
Caso González, José.—Gijón.
Castellanos, Manuel.—Santander.
Ceano Vivas, Nicolás.—Santander.
Centro Cultural Bilbaíno.
Centro de Estudios Históricos Militares.—Lima.
Centro de Estudios Montañeses.—Santander.
Círculo de Recreo.—Santander.
Club de Regatas.—Santander.
Colegio Seminario S. Luis.—Argomilla de Cayón.
Colegio La Salle.—Santander.
Colegio Notarial.—Barcelona.
Comisión Provincial de Monumentos Santander.
Cordero Arronte, Bernardino.—Santander.
Correa, Lorenzo.—Barcelona.
Cos Pérez, José de.—Solares.
Cossío y Martínez-Fortún, José María.—Tudanca.
Crespo Manjón, Gregorio.—La Coruña.
«Crisis». Revista Española de Filosofía».—Madrid.
«Cristiandad».—Barcelona.
«Cruzado (El) español».—Barcelona.
«Cuadernos de Estudios Gallegos». Madrid.
«Cuadernos de Historia de la Medicina Española».—Salamanca.
«Cultura Bíblica».—Segovia.
Darmouth College.—Hanover.
Díaz Ceballos, Víctor.—Madrid.
Diego, Gerardo.—Madrid.
Dorao y Díaz Montero, Alberto.—Santander.
«Emerita».—Madrid.
Entrambasaguas, Joaquín.—Madrid.
Escalante, Luis.—Santander.
Escalante, Pedro.—Santander.
Escalante, Petronila.—Santander.
Escuela Profesional de Comercio.—Santander.
«Estafeta (La) literaria».—Madrid.
«Estudios Americanos».—Sevilla.
«Estudios Franciscanos».—Barcelona.
Ezquerra Abadia, Ramón.—Madrid.
Facultad de Filosofía y Letras.—Granada.
Facultad de Filosofía y Letras.—Palma de Mallorca.
Facultad de Filosofía y Letras.—Zaragoza.
Facultad de Letras.—Coimbra.
Faculté des Lettres.—Montpellier.
Fernández, Luis.—Madrid.
Fernández Crespo, Ramiro.—Selaya.
Fernández Dosal, Felipe.—Santander.
Fernández Larrain, Sergio.—Santiago de Chile.
Fernández Pello, Prudencio.—Oviedo.
«Filología».—Buenos Aires.
Gamallo Fierros, Dionisio.—Oviedo.
Gamazo y García de los Ríos, José M.ª.—Madrid
García Revillo, José.—Valladolid.
García de los Ríos, Ignacio.—Santander.
García de los Ríos, Luis.—Madrid.
Gili-Gaya, Samuel.—Madrid.
Goiri, Saturnino A.—Bilbao.
Goldman, Peter B.—Madrid.
Gómez Muñoz, Fernando.—Santander.
Gómez Ortiz, Juan.—Santander.
Gómez Vega, José.—Santander.
González Camino, Luis.—Santander.
González Castejón, Joaquín, conde de Aybar.—Madrid.
González Echegaray, Carlos.—Bilbao.

González del Valle y Herrero, Martín marqués de la Vega de Anzo.—Madrid.
González Valledor, Antonio.—Grandas de Salime.
Güel, Eusebio, vizconde de Güel. Barcelona.
Gullón, Ricardo.—Madrid.
Gutiérrez Solar, Manuel.—Madrid.
«Gymnasium».—Bosa.
Harvard College.—Cambridge (Mass).
«Helmántica».—Salamanca.
Herreras, Domiciano.—Málaga.
«Hispania».—Madrid.
«Hispanofila».—Amherst.
«Historical Abstracts».—München.
Honnold the Library.—Claremont.
«Horizontes».—Ponce.
Horma, Juan de.—Madrid.
Huidobro, Gabriel.—Santander.
Ibáñez Gutiérrez, Aurelio.—Santander.
Ibero-Americanisches Institut.—Berlín.
Ibero-Amerikanska Institutionen.—Goteborg.
Induráin, Francisco.—Zaragoza.
Institución Fernando el Católico.—Zaragoza.
Institución Alfonso el Magnánimo.—Valencia.
Instituto Caro y Cuervo.—Bogotá.
Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.—Bogotá.
Instituto de España.—Madrid.
Instituto Ramiro de Maeztu.—Madrid.
Instituto de Estudios Asturianos.—Oviedo.
Instituto de Estudios Giennenses.—Jaén.
Institutos de Estudios Hispánicos.—París.
Instituto José Cornide de Estudios Coruñenses.—La Coruña.
Instituto de Humanidades.—Bahía.
Instituto Ibero - Americano.—Hamburgo.
Instituto Nacional de Enseñanza Media Columela.—Cádiz.
Instituto Nacional de Enseñanza Media.—Orense.
Instituto Nacional de Enseñanza Media Jorge Manrique.—Palencia.
Instituto de Enseñanza Media.—Segovia.
Instituto Nacional de Investigaciones.—Montevideo.
Instituto de Valencia de Don Juan. Madrid.
Istituto di Letteratura Spagnola e Ispano-Americana.—Pisa.
Jado Canales, Ángel.—Santander.
Jonns Hopkins University.—Baltimore.
Jordan Hopkins University.—Baltimore.
Jusué Mendicouague, Pedro.—Santander.
Lama y Ruiz Escajadillo, Arturo de la.—Santander.
Lapesa, Rafael.—Madrid.
«La Torre». Revista General de la Universidad.—Puerto Rico.
«Letras».—Lima.
Library University.—Washington.
Librería Balmes.—Lugo.
Librería «El Callejón».—Madrid.
Libros «Ereso».—Palma de Mallorca.
Linares Cagigas, Francisco.—Herrerías.
López Dóriga, José M.ª.—Madrid.
Llano y Díaz de Quijano, Antonio. Buenos Aires.
Macho Quevedo, José.—Santander
Marquina y Marín, Luis.—Zaragoza.
Martín University.—Milwankee.
Martín-Sánchez Juliá, Fernando.—Madrid.
Martínez Bea, P. Lorenzo.—Torrelavega.
Martínez Cires, Timoteo.—Solares.
Maruri Gregorich. José Luis.—Santander.
Mateo Ortega, Isidro.—Santander.
Mateo del Peral, Diego.—Madrid.
Matorras, Emilio.—Santander.
Maza Solano, Tomás.—Santander.
«Medicina e Historia».—Barcelona.
«Melanges de la Casa de Velázquez». Madrid.
Menéndez Pidal, Ramón.—Madrid.
Merino Tapia, Gregorio.—Santander.
Michels Ralph J.—San Francisco.
«Miscelánea Comillas».—Comillas.
Miscellanea di Studi Ispanici.—Pisa.
Montero Padilla, José.—Madrid.
Morales, Luis.—Santander.
Morales Oliver, Luis.—Madrid.
Muñoz Alonso, Adolfo. Madrid.
Museo Canario.—Las Palmas.
Museo de Pontevedra.
Nárdiz y Pombo, Francisco.—Santander.
Navarro Artiles, Francisco.—Fuenteventura.
Nijhoff. W. N. Martinus.—Gravenhage.
«Nuestro Tiempo».—Pamplona.
«Nueva Revista Cubana».—Habana.
«Nueva Revista de Filología Hispánica.—México.

Obregón Barreda, Francisco.—Santander.
Ocharan Aburto, Luis.—Santander.
Odriozola, Antonio.—Pontevedra.
Odriozola Argos, Francisco.—Santander.
Obio State University.—Columbus.
Oroza González, Luis.—Santander.
Ortíz Jáuregui, Manuel.—Santoña.
Ortíz de la Torre, Santiago.—Santander.
«P. M. L. A.».—New York.
«Palabra (La) y el Hombre».—México.
Pardo Gutiérrez de la Torre, Ángel.—Santander.
Pasionistas, PP.—Santander.
Pelayo, Marqués de.—Valdecilla.
«Perficit».—Salamanca.
Pereda Aparicio, Fernando.—Santander.
Peredo Vallina, Adolfo.—Santander.
Pérez Bustamante, Ciriaco.—Madrid.
Pérez Bustamante, José.—Santander.
Pérez Embid, Florentino.—Madrid.
Pérez Gómez, Antonio.—Cieza.
Pérez Herrera, Carlos.—Santander.
«Pirineos».—Zaragoza.
Posada Curros, José G.—Vigo.
Prieto Polanco, José.—Santander.
«Príncipe de Viana».—Pamplona.
Puente Candamo, José de la.—Lima.
«Quaderni Ibero-Americani».—Torino.
Quijano, Vda. de José Antonio.—Santander.
Quijano, Miguel.—Santander.
Ranero, José.—Santander.
«Razón y Fe».—Madrid.
Redonet y López-Dóriga, Luis.—Madrid.
«Revista Calasancia».—Madrid.
«Revista Chilena de Historia y Geografía».—Santiago de Chile.
«Revista de Dialectología».—Madrid.
«Revista del Instituto Histórico y Geográfico».—Montevideo.
«Revista Española de Pedagogía».—Madrid.
«Revista Española de Seguridad Social.»—Madrid.
«Revista de Estudios Extremeños».—Badajoz.
«Revista de Filología Española».—Madrid.
«Revista Hispánica Moderna».—New York.
«Revista de Historia Canaria».—La Laguna.
«Revista Ibero Americana».—Pennsylvania.
«Revista de Indias».—Madrid.
«Revista de las Indias».—Bogotá.
«Revista Internacional de Sociología».—Madrid.
«Revista de Literatura».—Madrid.
Revista Reseña.—Madrid.
«Revista de Menorca».—Mahón.
Revista Juan de Castellanos.—Tunja.
Revue d'Histoire et de Civilisation du Magreb.—Alger.
Riancho Mazo, Fernando.—Santander.
Riancho Mazo, Javier.—Santander
Ribalaygua Mendicouague, J.—Santander.
Ribalaygua Mendicouaguè, Pedro. Santander.
Rodríguez Aniceto, Cipriano.
Rodríguez González, Blas Antonio. Santander
Rodríguez y Rodríguez, Manuel.—Santander.
Romanisches Seminar der Universitat Köln.
Romero Raizábal, Ignacio.—Santander.
Rubió y Balaguer, Jorge.—Barcelona.
Rumeau, A.—Paris.
Sáinz Antomil, Miguel A.—Santander.
San Emeterio Cobo, Modesto.—Santander.
Sánchez, Fermín.—Santander.
Sánchez Reyes, Enrique.—Madrid.
Sancho Sala, Esteban.—Madrid.
«Sefarad».—Madrid.
Seminario-Archivo Rubén Darío.—Madrid.
Seminario de Literatura de la Universidad.—Barcelona.
«Seminario de Arte Aragonés».—Zaragoza.
Seminario de Filología Románica de la Universidad de Murcia.
Serna, Alfonso de la.—Madrid.
Serrano Castilla, Francisco.—Oviedo.
Simón Cabarga, José.—Santander.
Soberanas Lleó, Amadeo.
Sociedad Bilbaína.
Solvay y Cíe.—Barreda.
Standard Eléctrica, S. A.—Maliaño.
State of Iowa University.—Iowa City.
Talleres Tipográficos, J. Martínez.—Santander.
Teira Herrero, Gabino.—Torrelavega.
Tena Ramírez, Felipe.—México.
«Teruel». Revista del Instituto de Estudios Turolenses.—Teruel.
Toledo, Augusto.—Barranquilla.

Toral, Enrique.—Madrid.
Torres Quevedo y del Hoyo, Luis.—Madrid.
Universidad Católica Argentina.—Buenos Aires.
Universidad Internacional Menéndez Pelayo.—Santander.
Universidad Nacional.—Tucumán.
Universidad de Puerto Rico.—Río Piedras.
«Universidad», Revista de cultura y vida universitaria.—Zaragoza.
University of Alberta.
University of California.—Berkely
University of Chicago.
University of Delaware.—Newark.
University of Florida.—Gainesville.
University of Georgia.
University of Indiana.—Bloomington.
University of New York.—Buffalo.
University of Kansas.—Lawrence.
University of Michigan.—Ann Arbor.
University of Minnesota.—Minneapolis.
University of Missouri.—Columbia.
University of North Carolina.—Chapel Hill.
University of Northwestern.—Evanston.
University of Ohio.
University of Oregón.
University of Pennsylvania.—Philadelphia.
University of Princeton.
University of Rhode Island.—Kingston.
University of Saskatchewan.—Saskatoon.
University of Texas.—Austin.
University of Toronto.
University of Wisconsin.
Usandizaga, Manuel.—Barcelona.
Uzcudun, José.—Santander.
Vallina Palacio, Antonio.—Santander.
Vázquez Maza, Ignacio.—Buenos Aires.
Vega Hazas, Francisco.—Santander.
Villarrazo, Bernardo.—Madrid.
Wayne State University.—Detroit.
Wellesley College.
Westfield College.—London.
Woodbridge Hensley.—Murray.
Yale University.—New Haven.
Zamanillo, José Luis.—Madrid.
Zataraín Fernández, Guillermo.—Santander.

BANCO DE SANTANDER

FUNDADO EN 1857

- Un siglo de experiencia
- Rapidez en sus operaciones
- Completo servicio exterior
- División de desarrollo y Fomento de Negocios Internacionales
- Cheques de viajeros
- Sucursales en las principales plazas de la Península, Islas Canarias y Baleares

ORGANIZACIÓN PROPIA EN EL EXTRANJERO

Filiales:

BANCO DE SANTANDER - ARGENTINA
Bartolomé Mitre, 575 - Teléfono 330014
BUENOS AIRES

BANCO DE SANTANDER Y PANAMA
Vía España y Calle Venezuela - Edificio "La Rotonda" - Anexo-Ap. Postal, 9 A-484
Teléfono 3-5325
PANAMA, 9 A

Representaciones :

BOGOTA - BUENOS AIRES - CARACAS - LIMA
LONDRES - MEXICO - NUEVA YORK - PARIS

Aprobado por el Banco de España con el n.° 6.654 (1)